UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA CRUZ
3 2106 01212 1403

Digitized by Google

LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
SANTA CRUZ

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friedrich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.

Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.

1853.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Zweites Heft:

Die Bildnerkunſt.

Stuttgart.

Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.

1853.

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

N
64
V48
v.3:2-3

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

	§§.	Seite
B. Die Bildnerkunſt.		
a. Das Weſen der Bildnerkunſt.		
α. Ueberhaupt	597—606	339—370
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	607	370—377
Polychromie, maleriſche Hülfen	608	378—384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384—389
Umfang des Darſtellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Menſch, Thier	610	389—391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief	611	391—394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache	612	395—399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399—403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz	614	404—406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen	615	406—409
Gegenſatz des direct idealiſirenden und des individualiſirenden, naturaliſtiſchen Styls	616	410—414

Digitized by Google

	§§.	Seite
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muſkel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Geſichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die beſondern Formen. Ihre Grenze; Verſchmelzung im Ideal	621	425—428
Der beſtimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenſpiel; Ausdruck ſubjectiv innerlichen Geiſtes	624	435—437
Ruhe der Seele Charakter	625	437—444
Die Compoſition.		
Linienverhältniſſe, Rhythmus der einzelnen Geſtalt	626	444—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geſchloſſene Gruppe	628	450—454
Umfaſſende, cykliſche Compoſition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunſt.		
Das Mythiſche und nicht Mythiſche. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterſchieden: Thier, allgemein Menſchliches, Geſchichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmloſe, geſpannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterſchiede des Materials und der techniſchen Behandlung	633	462—463
Unterſchied des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen	634	463—465
Unterſchiede der Verbindung mit andern Auffaſſungs-Arten der Phantaſie	635	465—467
c. Die Geſchichte der Bildnerkunſt.		
Die treibenden Gegenſätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.		
Die orientaliſche Bildnerkunſt	637—638	469—475
Die griechiſche (und römiſche)	639—641	475—481
β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunſt	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunſt. Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk	647	497—504

Digitized by Google

B.

Die Bildnerkunſt.

a.

Das Weſen der Bildnerkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 597.

Der Uebertritt der Baukunſt aus der abſtracten Maſſenbildung in die organiſche Form durch das Ornament, ihr ſichtbares Hindrängen nach Ergänzung durch eine Kunſt, welche dieſe Form urſprünglich und eigentlich nachbildet, iſt der Ausdruck der innern Nothwendigkeit eines Fortſchritts, durch welchen ihre Beſtimmung, nur ein erſter, objectiver, dem ſubjectiv beſeelten Kunſtwerk Unterlage und Stätte bereitender Act der Kunſt zu ſein (§. 553), wirklich an ihr erfüllt wird. Dieſe innere Nothwendigkeit, die von anderer Seite im gegenſtändlich nachahmenden Spieltrieb (§. 515, 2.) ſich ankündigt, iſt in dem Weſen des Schönen ſelbſt begründet, welches in der reinen Einheit von Idee und Bild beſteht und daher die wahre Erſcheinung dieſer Einheit, die Perſönlichkeit (vergl. §. 19), als Aufgabe der Kunſtdarſtellung ſetzt. Entſpricht die Baukunſt dem Unorganiſchen im Gebiete des Naturſchönen, ſo wiederholt ſich in dem ſo geforderten Fortſchritte der Kunſt der Fortgang des Naturſchönen zur beſeelten organiſchen Geſtalt.

Zuerſt eine Bemerkung über den Namen. Plaſtik bezeichnet eigentlich nur ein Bilden in weichem Stoff, wie ſolches, nachdem Thon in der höhern Kunſt nur zum Modelle verwandt wird, zur bloßen Vorarbeit geworden iſt; die wirklich ausführende Bearbeitung harter Stoffe iſt zwar ausgeſprochen in dem lateiniſchen Namen Sculptur, aber darin iſt das Gießen nicht mitbefaßt. Das deutſche Wort Bilden bedeutet urſprünglich: etwas einem Andern Aehnliches hinſtellen, und zwar entweder in der eigenen Per-

ſon (z. B. Gott bilden = Gottes Weſen an ſich darſtellen) oder objectiv durch ein Nachſchaffen, ſei es durch innere Thätigkeit blos der Phantaſie oder an einem äußern Stoffe. Die erſtere, intranſitive Bedeutung iſt verloren gegangen, die zweite, tranſitive ſchied im Zeitwort nach und nach die Beſtimmtheit der Beziehung auf das nachzuahmende Urbild aus und wurde zunächſt, ehe der moderne, ethiſche und intellectuelle Sinn eindrang, vorzüglich von dem Herausarbeiten eines greiflichen, gediegenen Stoffes aus dem Groben gebraucht, wodurch er organiſche Form annimmt, die dann allerdings Nachbild eines Urbilds iſt, ſo daß mittelbar darin immer noch der Begriff der Herſtellung eines Aehnlichen liegt. In dieſem älteren, volksmäßigen Sinne würde das Wort Bilden ganz eigentlich die Kunſt bezeichnen, zu der wir nunmehr übergehen; Bildkunſt wäre der rechte Name. Allein im ſubſtantiven Gebrauche hat das Wort theils umgekehrt den Sinn der Erzeugung einer Aehnlichkeit zu beſtimmt und zu ſehr in blos geiſtiger Anwendung behalten, es bezeichnet das einzelne Gleichniß in der Sprache und Poeſie, theils iſt ſeine Bedeutung ohne dieſe Beziehung zu allgemein, ſo daß man auch ſchlechthin ein Gemälde darunter verſteht; das perſönliche Subſtantiv Bilder iſt verloren; dagegen iſt durch Gewohnheit das, grammatiſch eigentlich unrichtige, Wort Bildner feſtgeſtellt und darin jener ältere, gediegene Sinn des Zeitworts Bilden erhalten. Von den verſchiedenen Arten der Technik: Formen weichen Stoffes, Hauen, Gießen iſt dabei keine ausgeſchloſſen, während „Bildhauer" die erſte und dritte ausſchließt. So mag denn ſtehen: Bildnerkunſt, daneben aber auch der griechiſche und lateiniſche Name nicht abgewieſen ſein. — Was nun die Begründung des Uebergangs von der Baukunſt betrifft, ſo wäre eigentlich gar nicht zu fragen: wie kommt es, daß nun die Kunſt fortgeht zur Nachbildung der beſeelten organiſchen Geſtalt? ſondern: wie kommt es, daß ſie damit nicht ſogleich anfängt? und: wie kommt es, daß ſie dieſe Nachbildung zunächſt nur in der Beſchränkung vornimmt, in welche wir die Bildnerkunſt ſofort ſich werden eingrenzen ſehen? Die erſte dieſer Fragen ergibt ſich von ſelbſt aus dem Satze, in welchem der §. die Nothwendigkeit des nunmehr ſich öffnenden Kunſtgebiets einfach aus dem Weſen des Schönen ableitet. Das Schöne iſt die reine Einheit zwiſchen Idee und Bild, die wahre Erſcheinung dieſer Einheit iſt die Perſönlichkeit, und die Kunſt als die Wirklichkeit des Schönen hat daher unmittelbar, ſo ſcheint es, dieſe abſolute Aufgabe zu ergreifen. Die zweite Frage iſt in der erſten bereits eingeſchloſſen; denn wenn es die Aufgabe der Kunſt iſt, das perſönliche Leben darzuſtellen, ſo ſcheint daſſelbe auch ſogleich nach dem ganzen Umfang ſeiner Erſcheinung erfaßt werden zu müſſen, was doch die Bildnerkunſt, wie ſich zeigen wird, nicht thut. Es drängt ſich aber bei dieſer zweiten Frage noch ein weiterer Anſtand auf. Es ließe ſich nämlich, ſo ſcheint

Digitized by Google

es, eher erwarten, daß die Kunſt, wenn ſie nun den erſten Schritt thun ſoll, ihren eigentlichen Stoff, die Perſönlichkeit, zu ergreifen, vorerſt noch in einem andern Gebiete zögernd verweile, in jenem nämlich, worin ſich die Perſönlichkeit „erſt als eine werdende ankündigt" (§. 240). Wir haben die landſchaftliche Natur als einen Wiederſchein perſönlicher Seelenſtimmung gefaßt, die Bildnerkunſt überſpringt ſie und nur das Thierleben nimmt ſie ſich als Vorſtufe des perſönlichen Lebens zum Stoffe. Die zweite der aufgeſtellten Fragen ſammt dieſem weiteren Bedenken, das ſich an ſie knüpft, wird ihre Beantwortung im Verlauf der Lehre von der Bildnerkunſt und Malerei von ſelbſt finden; die erſte aber beantwortet ſich aus dem Inhalte von §. 553. Die Kunſt bedarf, um in das Gebiet der wahren, vollen Einheit des Lebens einzutreten, eines Anſatzes, eines feſten Puncts, von dem ſie ſich zur freien Schwingung abſtößt; die Architektur iſt ihr Schwungbrett, um zur Plaſtik überzuſpringen, der befeſtigte Theil des Schwungbretts iſt die Kernform der Architektur, dem elaſtiſch ſchwebenden Theile deſſelben entſpricht die Decorations-Form, welche ſchon den Uebergang in die Plaſtik ankündigt. Im Ornamente, dieſem Hinüberblühen in die organiſche Form, verräth die Baukunſt das Reich der reinen Verhältniſſe und Linien als die Grundlage alles organiſchen Lebens und nachdem der Verrath geſchehen iſt, muß ſie nun der Kunſt, welche das beſeelte organiſche Leben in Beſitz nimmt, wirklich Platz machen. Dieſes Platzmachen iſt auch ein buchſtäbliches: die Baukunſt iſt ja nur Umſchließung eines anderweitig zu erfüllenden innern Raumes, ihr Werk wartet auf dieſe Erfüllung, ſie iſt der Vorläufer Johannes, der den Gottmenſchen verkündigt. Es iſt derſelbe Uebergang, wie von der unorganiſchen zur höheren organiſchen Natur (das vegetabiliſche Leben als Theil der landſchaftlichen Schönheit fällt nach der obigen Bemerkung aus). Dem Urſtoffe der Erde wohnte ſchon der Keim des organiſchen Lebens inne, die Nachbildung dieſes Lebens iſt die erſte, urſprüngliche Beſtimmung der Kunſt; aber aus dem Urſtoffe ſchlugen ſich zuerſt die rohen, feſten Maſſen nieder als Boden und Stätte für das Lebendige, in welchem der Einheitspunct der Seele die unendlich verfeinerte Maſſe zu ſeinem Leibe bildet, ebenſo ſchickt ſich die Kunſt den feſten, maſſigen Bau voran, worauf und worein ſie das ideale Abbild des perſönlich organiſchen Lebens ſtellen wird. Die Erde wartete auf ihren König, den Menſchen; der Tempel, das ideale Abbild der Erde, das Bild der Erde, wie ſie wäre, wenn der Geiſt Gottes ihre zerſtreuten Maſſen in ein begrenztes, geſchloſſenes Ideal des Raumes, in ein himmliſches Jeruſalem zuſammengeführt hätte, erwartet das ideale Abbild des Menſchen, den Gott. Ja noch ehe er eintritt, ſtreckt ſie im Ornament und ebenſo in der eigentlichen, an ihre Flächen gehefteten Plaſtik (das Relief bildet, wie wir ſehen werden, ebenſo ein Ver-

mittlungsglied mit der Baukunſt, wie mit der Malerei) ihre Organe nach ihm aus. Die Erde *geſteht* in der Erzeugung des organiſchen Lebens und ſeines Gipfels, des Menſchen, was ſie eigentlich iſt, nämlich blos ernährende Unterlage und Stätte für die höheren Weſen; die Baukunſt beginnt daſſelbe Geſtändniß mit dem Ornamente, verſtärkt es mit dem an ihre Flächen enger angeſchloſſenen Bildwerk und vollendet es, indem ſie der freien Statue Platz macht. Der §. geht von dieſem Punct aus und dann erſt zur unmittelbaren Ableitung der innern Nothwendigkeit des Auftretens der Sculptur über; die Erläuterung hat dieſen Gang umgekehrt. — Es durfte nicht unerwähnt bleiben, daß die Nachbildung des höheren organiſchen Lebens ſich äußerlich durch den Spieltrieb vorbereitet, durch jene Form deſſelben nämlich, welche als objectiver Nachahmungstrieb Gegenſtände, zunächſt zur Ergötzung, in weichen oder harten Stoffen nachahmt.

§. 598.

Verſchwunden iſt mit dieſem Schritte die *Getheiltheit* einer Kunſtform, welche in Inneres und Aeußeres zerfällt und von einem gegebenen Zweck abhängig iſt (§. 555, 1.); die dunkle Beziehung derſelben zu einem Vorbild in der Natur iſt klarer gegenſtändlicher *Nachbildung* gewichen und an die Stelle bloßen *ſymboliſchen Andeutens* tritt die eigentliche Darſtellung *concreten Inhalts* in der ihm untrennbar ſelbſteigen angehörigen Form: die Bedeutung und ihre Hülle ſind in lebendige, ſich ſelbſt ausſprechende Einheit zuſammengefaßt.

Die Baukunſt fanden wir nach zwei Seiten auf ein zunächſt Außerästhetiſches bezogen: nach der einen war ſie von dem gegebenen Zwecke, nach der andern von dem Geſetze der Schwere abhängig. Hier handelt es ſich zunächſt von der erſten dieſer zwei Seiten; die Theilung in ein Inneres und Aeußeres fällt unmittelbar mit dieſer Abhängigkeit zuſammen. Daraus ſogleich floß die Schwierigkeit der Lehre von dieſer Kunſt, der Umweg, der durch eine Reihe verwickelter Unterſcheidungen zu dem Puncte führte, wo das Schöne beginnt. Mit dieſen Schwierigkeiten hat es jetzt ein Ende; die Bildnerkunſt ſteht auf ſich, ſtellt ein Eines, Ganzes hin. Das blos umſchließende Werk der Baukunſt faßte ferner die Stoffmaſſe nur in jene abſtracte Linien-Einheit zuſammen, für welche im Reiche des Naturſchönen kein eigentliches, abgeſchloſſenes Vorbild zu finden war; wir ſuchten dunkel umher nach dem Puncte, wo die Phantaſie im Schachte des Naturlebens ſich geheimnißvoll nach den Grundlagen aller Geſtaltung umſchaut, ſich ahnend in den Prozeß der Kryſtallbildung verſenkt; jetzt

Digitized by Google

iſt Licht geworden, das **Urtheil** iſt in dieſe Nacht des Zuſammenwebens von Subject und Object eingetreten, der klare Gegenſchlag, worin der Phantaſie ein Gegenſtand zum Vorbild wird und dieſe ſich ihn nachbildend gegenüberſtellt, iſt da. Die Erſcheinung der Perſönlichkeit ſteht reif, abgeſchloſſen vor dem Künſtler und erwartet nur die Läuterung von den Schlacken des Naturſchönen; er darf nicht mehr zu einer Seele, die anderswoher geliehen wird, aus den Maſſen des Unorganiſchen, die in's unbeſtimmt Weite ausgebreitet, zerworfen und zerſtreut umherliegen, die zerfloſſenen und abgebrochenen Linien zuſammenführen, um ſie zu dem Ganzen zu vereinigen, das jener geliehenen Seele den abſtracten Leib, richtiger das bloße, auf den wahren Leib jener Seele vorbereitende, hinüberdeutende Kleid geben ſoll. Dieß iſt denn zugleich das Ende der bloßen Symbolik. Das Vorbild ſelbſt iſt Einheit von Seele und Geſtalt. Die Seele ſelbſt iſt concret. Die Seele, welche der Baukunſt zur Umkleidung gegeben war, zerfiel in zwei Seiten: zunächſt war ſie auch eine concrete, nämlich die geiſtige Perſönlichkeit des Gottes, auch des zum Staat organiſirten, in ſeinen höheren Würden vertretenen Volkes, der einzelnen Familie oder Perſon; aber davon fiel nur das allgemeine Element, die ungefähre Stimmung, alſo die zweite, unbeſtimmt allgemeine Seite, der Baukunſt als Aufgabe für **ihre** Darſtellung zu. Die Bildnerkunſt aber ergreift die concrete Seele ſelbſt, den Kern dieſer von der Baukunſt auszudrückenden bloßen Stimmungs-Atmoſphäre, unmittelbar als ihren Darſtellungsgegenſtand. Die concrete Seele iſt das als Selbſtgefühl, höher als Selbſtbewußtſein und ſelbſtbewußter Wille in ſeinem organiſch in ſich zuſammengeſchloſſenen Leib erſcheinende ſubjective Leben, der beſtimmte Gehalt, der eben in ſeiner Erſcheinung ſich ſelbſt deutet, ſie iſt „das ſich ſelbſt Bedeutende, ſich ſelber Deutende" (Hegel Aeſth. II. S. 3). Solcher Gehalt, der ſeine innere Einheit in ſeiner Erſcheinung direct ausſpricht, iſt das ſubjective Leben zunächſt ſchon vor aller der näheren Faſſung, unter welcher ein Affect, ein ſittlicher Zweck, Charakter gedacht wird; das Subject, ſchon als Seele im unbeſtimmteren Sinn, iſt, gegenüber dem, was die Baukunſt andeutet, durchaus beſtimmt, indem ſeine anthropologiſche Erſcheinung der ihm rein eigene, mit ihm gewachſene, mit ihm identiſche reale Ausdruck aller ſeiner, obwohl noch nicht in unterſcheidender Entwicklung auseinandergelegten Fähigkeiten und Kräfte iſt. Das Ganze der Glieder, des Ausdrucks iſt jene vollzogene innere Zweckmäßigkeit, welche ohne Begriff gefällt, weil dieſe Vollziehung der dargeſtellte Begriff ſelbſt iſt. Die erwachte, erſchloſſene Seele aber, die in Thätigkeit geſetzte, zum Charakter der im engeren Sinne beſtimmten Perſönlichkeit erhobene Seele trägt den nun entfalteten Inhalt in ſich als lebendes Gefühl in ihrem Buſen, als lebenswarme ſittliche Macht, welche ſich in der äußern

Digitized by Google

Erſcheinung leibhaft ausdrückt durch Bewegung und bleibendes Gepräge. Auch dieſer Ausdruck iſt direct; es bedarf auch hier keines Umwegs einer Ueberſetzung in den förmlich gedachten Begriff, der Begriff iſt real in ſeiner Erſcheinung da, iſt in ihr Leben geworden und erklärt ſich ſelbſt. Auch die Bildnerkunſt, indem ſie dieß mit ſich ſelbſt eine, runde, ſich ſelbſt verkündende Ganze wiedergibt, ſpricht noch nicht eigentlich, aber ihre uneigentliche Sprache iſt, verglichen mit der Sprache der Baukunſt, beſtimmte Sprache.

§. 599.

1. **Dieſer Fortgang der Kunſt gibt ſich jedoch nothwendig die Beſchränkung eines erſten Schritts, worin ſich die unmittelbare Herkunft aus der Baukunſt verräth. Er nimmt ſich von der Erſcheinung der Perſönlichkeit nur die feſte räumliche Form als Object des taſtenden, das Greifliche umſpannenden, ebendaher auf einer Grundlage eigentlicher Meſſung ſich bewegenden und dadurch auf die Wiſſenſchaft bezogenen Sehens (§. 404) zu ſeinem Gegenſtand, und die Kunſtthätigkeit, in welcher die ſo organiſirte Phantaſie ſich niederlegt, ſtellt dieſer Auffaſſung gemäß ihr inneres Bild im harten und ſchweren Materiale dar; die Bewegung des organiſchen Gebildes, welche in der Erfaſſung durch das taſtende Sehen mitbegriffen war, fällt in dieſer Nachbildung weg, es wird alſo ein**
2. **Zeitleben im Raume gefeſſelt. Das Gebiet des landſchaftlichen Schönen wird demgemäß nothwendig überſprungen und dem Bildwerk überhaupt der Raum nicht mitgegeben: die Baukunſt gab den Raum und kein Subject für ihn, die Bildnerkunſt läßt ſich den Raum für ihr Subject wie das aufzeigende Licht von außen durch die Natur oder die Baukunſt geben.**

1. Die erſte der Kunſtformen, welche das organiſche und perſönliche Leben darſtellen, iſt bei allem abſoluten Fortſchritt noch architekturartig. Es kann mit dieſem erſten Schritte noch nicht diejenige Art der bildenden Phantaſie in Thätigkeit treten, welche auf das eigentliche, d. h. die Geſammtwirkung der Oberfläche in Licht und Farbe erfaſſende Sehen geſtellt iſt, ſondern erſt diejenige, welche auf jenem taſtenden Sehen ruht, d. h. auf dem Auge, das durch ein verhülltes Taſten organiſche Formen in ihrer greiflichen Raumerfüllung umſpannt. Es gibt Leute, welche bei allen Dingen auf Farbe, Bewegung, Ausdruck ſehen; ſie geben bei einer menſchlichen Geſtalt unvollkommen entwickelten, ſelbſt unregelmäßigen, ſchiefen Wuchs, unedel gebildete Hand, Geſichtszüge von geringer Schönheit der Linie gegen ſchönen Teint, charaktervollen Blick und Zug, Grazie im Mienenſpiel gern in den Kauf, ja ſie bemerken wohl jene Mängel überhaupt nicht. Dieſe Naturen ſind für die Sculptur, ſelbſt für ihr Verſtändniß

Digitized by Google

verloren, ſofern ſie ſich nicht durch Uebung und Bildung die Auffaſſung dieſer Kunſt bis auf einen gewiſſen Grad aneignen; das nordiſche Auge ſieht vorherrſchend in dieſer unplaſtiſchen Weiſe. Andere dagegen laſſen ſich auch durch die bedeutendſten Vorzüge einer Geſtalt, welche in das Gebiet der Farbe und der Mienen, der Bewegung fallen, nie beſtimmen, den geringſten Mangel der erſtgenannten Art zu überſehen; unfreie Stirne, ſchlechtgebildete Naſe, Mund, Kinn, mangelhaft entwickelter Nacken, flache Bruſt, gewölbter Rücken, zu kurze oder zu lange Taille, magere Hüfte, Arme und Beine ohne Form und Verhältniß, ſchlechter Rhythmus des Ganzen fällt ihnen im erſten Blick auf, etwas Schiefes ſehen ſie von Weitem, kein Reiz der Farbe, keine Tiefe des geiſtigen Ausdrucks, ſofern ſie ſich nicht in greiflicher Form mächtig ausprägt, täuſcht oder beruhigt ſie über jene Mängel. Dieſe ſehen mit dem Auge des Bildhauers; ſeine Phantaſie faßt Alles von dieſer Seite, iſt auf dieſe Art zu ſehen, organiſirt, er „ſieht mit fühlendem Aug', fühlt mit ſehender Hand". Das Licht iſt allerdings für dieſes Auge weſentliches Medium, aber nur als das die feſte Form aufzeigende, nur als das Mittel, welches vorausgeſetzt iſt, damit der im Sehen verhüllt, vergeiſtigt enthaltene Taſtſinn (vrgl. ſchon §. 71 Anm.) den Gegenſtand in ſeiner Weiſe erfaſſen könne, die Reize des Lichts werden nicht als ſolche verfolgt, ſie führen unmittelbar zur Farbe hinüber, von welcher dieſe plaſtiſche Auffaſſung abſtrahirt. Wir werden die Frage über die Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk in der näheren Erörterung der einzelnen Momente aufnehmen; ſo viel leuchtet aber ſchon hier ein, daß dieſelbe, in welchem Grade ſie der Form mitgegeben werden mag, hier nicht das Weſentliche, die Auffaſſung Beſtimmende, ſondern nur Zugabe ſein kann, daß die Auffaſſung in ihrem Urſprung und Weſen hier jedenfalls die Abſtraction von der Farbe, auch wenn ſie ſecundär hinzutritt, in ſich ſchließt. Dieſe Abſtraction widerſpricht nicht dem Begriffe einer primitiveren, kindlicheren, ſinnlich naiveren Anſchauungsweiſe, auf welcher die Bildnerkunſt als die frühere, vor der Malerei auftretende Kunſt beruht. Das Kind, der Naturmenſch, die Bildung, welche Natur bleibt, ſieht taſtend, greiflich, die Farbe iſt ihr nur Ueberzug der gefüllten, kernhaften Form. Es iſt doch immer ein Noch-nicht-Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung, wogegen das Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung vielmehr, wie wir ſehen werden, in der Kunſtdarſtellung nach anderer Seite eine noch viel ſchwerere Abſtraction bedingt, nämlich die von der wirklichen Darſtellung der feſten Form im Raum. Jede Kunſt aber leiſtet in ihrem Gebiete das Vollkommene gerade durch Iſolirung einer oder mehrerer Seiten der Erſcheinung von den übrigen (vrgl. §. 533, 2.); ihr Mangel iſt zugleich ihr Reichthum, ihre Fülle, und gerade in der Plaſtik werden wir ſehen, welche Wunder die Kunſtweiſe

Digitized by Google

leiſtet, deren kindlich klares Auge noch weſentlich auf das Seiende im eigſten Sinn, das greiflich Solide, warm ſich Füllende im Raume geht. Dieſes Auge iſt nun mit dem architektoniſchen noch weſentlich verwandt. Es geht nicht mehr auf die im zerworfenen Erdreich verhüllten reinen geometriſchen Verhältniſſe, ſondern auf die organiſch geſchwungene, zur Erſcheinung des Individuums abgerundete Form, aber doch auf dieſe Form als eine in den Raum feſt und ſchwer hineingebaute; dieſe Form iſt als organiſch ſchöne über das exact Meßbare unendlich hinaus, aber ſie enthält es doch als weſentliche Grundlage noch in ſich. Regelmäßige Verhältniſſe machen die Geſtalt des lebendigen Individuums noch nicht ſchön, ſind aber der feſte Kern, das Knochengerüſte ſeiner Schönheit; das taſtende Sehen iſt noch ein wirklich meſſendes, wiewohl es zugleich unendlich mehr iſt. Darum eben erblickt der ſo Sehende jede Schiefheit, jedes Mißverhältniß im Bau einer Geſtalt mit einer Schärfe und Raſchheit, wie ſie dem maleriſch Sehenden fremd iſt. Geht nun dieſe Phantaſie in Thätigkeit über und ſchafft ſich ihre Kunſtform, ſo tritt das Architekturartige in ihr vollends zu Tage. Wie ſie aufgefaßt hat, muß ſie auch nachbilden, ſie muß, um das räumlich Feſte der Form wiederzugeben, zum ſchweren, harten Materiale greifen, wie die Baukunſt; ſie muß zu dem Theile der Arbeit, welche den wahren und vollen Sitz der Schönheit nachahmt, auf einer Grundlage wirklichen Meſſens fortſchreiten. Die Bildnerkunſt theilt daher mit der Baukunſt auch dieß, daß ſie auf eine beſtimmte *Wiſſenſchaft*, die Meßkunde, bezogen iſt, nur nicht ſo ſtreng, nicht ſo durchgängig. Ihr vollendetes Gebilde ſtellt ſie in den wirklichen Raum als raumerfüllendes hinein. Hier iſt der Ort, die Begriffe des Raums und der Zeit wieder aufzunehmen, wie ſie zu §. 534 als gewöhnliche Kategorie der Eintheilung der Künſte angeführt iſt. Es leuchtet nämlich auch an der gegenwärtigen Stelle ein, wie unzulänglich dieſer Unterſcheidungsbegriff iſt; die Bildnerkunſt fällt nach demſelben einfach unter die Künſte des Raums, der Zeitbegriff ſoll erſt bei der Muſik eintreten; allein er tritt ſchon hier ein, nur ſo, daß er vom Raumbegriffe beherrſcht iſt. Nur die Baukunſt iſt rein räumlich, ihr Werk lebt erſt im Zuſchauer zu einer Bewegung, alſo einem Zeitleben, der Muſik verwandt auf; die Bildnerkunſt dagegen hat ein im Raume ſich Bewegendes, ein Zeitleben wirklich zu ihrem Vorbild, und die Anſchauung, welche dem Schaffen des Bildners zu Grunde liegt, faßt die feſte Form weſentlich in dieſer Beſtimmtheit der Bewegung auf; erſt in der künſtleriſchen Ausführung muß die wirkliche Bewegung wegfallen, weil ſonſt entweder die Forderung, daß das Material todter Stoff ſein muß (§. 490), nicht erfüllt werden könnte oder eine mechaniſche Bewegung angewandt werden müßte, welche in das gemein Techniſche abführt und in dieſem Gebiete einen

Digitized by Google

Werth haben mag, vom äſthetiſchen Standpunkt aber als falſche Art der Naturnachahmung halb unheimlich, halb lächerlich iſt (Automaten). Es tritt zu der Abſtraction von der Farbe nun eine zweite, die von der Bewegung. Aber nicht in demſelben Sinne wird von der Bewegung abſtrahirt, wie von der Farbe. Dieſe wird in der Anſchauung nicht, wenigſtens nicht als weſentlich mitwiegend, aufgefaßt und ſie könnte nachgeahmt werden, wird es aber nicht, wenigſtens von einer reifen Kunſt höchſtens als bloßer Anflug; die zweite wird, in gewiſſer Beſchränkung auf die größeren Bewegungen, wie ſich zeigen wird, als ganz weſentlich miterfaßt, denn der lebendige Leib iſt eben der ſich bewegende, ſie kann aber, außer durch völligen Abfall in mechaniſches Spiel, ſchlechterdings nicht nachgeahmt werden. Sie fällt aber darum in der Nachahmung nicht in der Weiſe weg, wie die Farbe, ſondern eine ganz eigenthümliche Verbindung von Raum und Zeit tritt ein. Dargeſtellt wird ein Bewegtes; in dieſer Darſtellung kann es ſich nicht wirklich bewegen, d. h. nicht mehrere Bewegungsmomente durchlaufen, aber ein Moment der Bewegung wird dargeſtellt und zwar auch in der ruhenden Geſtalt, denn ſie muß erſcheinen als eine ſolche, die ſich bewegen kann, muß, will, die ſich bewegt hat und wieder bewegen wird, und ob auch die Ruhe zwiſchen zwei Bewegungen länger andauert, als einen Moment im buchſtäblichen Sinne, dieß thut hier nichts zur Sache. In dieſem Moment iſt die ſich bewegende Geſtalt verſteinert worden; ſie iſt ſo zu ſagen aus dem wirklichen Leben und aus der es ſpiegelnden Phantaſie des Künſtlers, wo ſie ein Zeitleben fortdauernder Bewegung führte, in einen bewegungsloſen Raum hereingeſprungen und im Nu verzaubert worden, wie ſie eben war. Eigentlich ein märchenartiger Vorgang, das Schickſal Dornröschens; der Königsſohn iſt die Phantaſie des Zuſchauers, in welcher auch hier das Bewegungsloſe auflebt, aber wir verfolgen in der erſt allgemeinen Aufſtellung der Hauptbegriffe dieſe Seite noch ſo wenig, als die näheren Geſetze, welche ſich aus dieſer wunderbaren Combination von Raum und Zeit, dieſer bewegten Unbewegtheit oder unbewegten Bewegtheit für den Künſtler ergeben.

2. Das Ueberſpringen der Landſchaft, ſchon zu §. 597 angedeutet, iſt nun genauer in's Auge zu faſſen. Das landſchaftlich Schöne trat in der Lehre vom Naturſchönen vor der (thieriſchen und) menſchlichen Schönheit auf; da in dieſer die Idee in voller Gegenwart ſich adäquate Erſcheinung gibt, ſo ſteht ſie natürlich oben auf der Leiter und jene, weil ſie nur dämmernde Spuren und Vorbilder des Geiſtes darſtellt, unten als Anfangsſproſſe. Man ſollte nun meinen, die Kunſt, wo ſie den Schritt zur Nachbildung concreten Lebens vollzieht, werde zuerſt dieſe erſte Stufe des Naturſchönen als Stoff ergreifen. Dagegen iſt ſchon zu §. 404 Th. I. S. 380 von dem taſtenden Auge ausgeſagt, daß die auf

Digitized by Google

es gebaute Phantaſie die (thieriſche und) menſchliche, nicht die landſchaftliche ſein werde. Es leuchtet nämlich zunächſt ein, daß die Bildnerkunſt das Landſchaftliche nicht darſtellen kann; das unorganiſch Schöne, Licht, Luft, Erde iſt ein Continuirliches, ſie aber vermag ihren Bedingungen gemäß nur die volle, individuell ſcharf und beſtimmt abgegrenzte Geſtalt nachzubilden. Das erſte Organiſche, die Pflanze, fällt ebenfalls ſchon darum weg, weil ja einzelne Pflanzen nicht wohl zur künſtleriſchen Darſtellung kommen können, ſondern nur eine Vielheit von Pflanzengebilden, die mit dem plaſtiſch nicht nachahmlichen unorganiſchen Theile der Landſchaft als ſeine ſchmückende Ueberkleidung ein Ganzes ausmacht; aber auch abgeſehen von dieſer Verbindung ſtellt ſich Wieſe, Gebüſch, Wald als ein Fortlaufendes dar, das aus demſelben Grunde, wie die übrige Landſchaft, bildneriſch nicht darſtellbar iſt. Die größere einzelne Pflanze, der Baum, kann allerdings in einem Gemälde zwar nicht für ſich allein, ohne alle Umgebung, doch als Mittelpunct und eigentliche Aufgabe des Ganzen auftreten; in der Sculptur iſt aber auch das einzelne Gebilde nicht darſtellbar, denn es läuft ebenfalls in ein Continuirliches aus durch die, an ſich zwar zählbare, dem Auge aber in das unbeſtimmt Viele überfließende Menge ſeiner Blätter und Zweige, und ſo liegt es alſo in der Bildung der Pflanze an ſich, daß ſie aus dem Umfang der plaſtiſchen Objecte wegfällt. Wenn demnach die Bildnerkunſt das landſchaftlich Schöne ihren Bedingungen gemäß nothwendig meiden muß und nur mittelbar durch gewiſſe Aushülfen, von denen ſeines Orts die Rede ſein wird, andeuten kann, ſo ſcheint ein Widerſpruch zu entſtehen zwiſchen dem Stufengange des Naturſchönen und dem des Syſtems der Künſte. Dieſer Widerſpruch löst ſich durch folgende doppelte Erwägung. Das landſchaftlich Schöne an ſich betrachtet, wie in der That das Leben der Idee in erſten, aber noch ſtarr gebundenen Spuren darin angedeutet liegt, iſt bereits von der abſolut erſten, anfänglichen Kunſtform benützt, denn dieſe, die Baukunſt, haben wir ja erkannt als die Idealiſirung der unorganiſchen Natur, zunächſt und vorzüglich ihres feſten Theils, der Erdbildung und des Kryſtalls, dann auch des Himmelsgewölbes, entfernter des Pflanzenreichs; die Flächen und Kreis-Ausſchnitte des Waſſers fanden wir ebenfalls in ihrem Linienreich enthalten. Dagegen wird das landſchaftlich Schöne in ein höheres Licht gerückt durch die Seele des Zuſchauers, die ihre Empfindungen leihend ihr unterſchiebt. Dieſer Act gehört einem Geiſtesleben an, das auf der Stufe vermittelter, einen Bruch mit der Natur vorausſetzender Bildung ſteht, einer Bildung, welche jenſeits der naiven Einfalt des taſtenden Sehens liegt, das ſich an die reife Natur, an ihr zeitiges, fertiges, ſo zu ſagen ausgekochtes Werk als dasjenige hält, worin die zerſtreuten Strahlen des Lebens im geſchloſſenen Bilde geſammelt dem Auge entgegentreten. Es kann dieß

hier, wiewohl wir darauf zurückkommen, durch eine Hinweiſung auf die gemeine Erfahrung erläutert werden: das ungebunden ſpielende Schauen, durch das wir auf einem Spaziergang uns zu erfriſchen ſuchen, iſt zwar nicht das eigentlich äſthetiſche, doch dieſem verwandt; da ſind wir nun nicht jederzeit aufgelegt, uns in die einſame Landſchaft zu vertiefen; wir fühlen, daß es einen beſonderen Act koſtet, dieſe an der eigenen Bruſt zum gefühlt fühlenden Bilde zu erwärmen; in manchen Momenten ſind wir hiezu nicht innerlich, nicht ſubjectiv genug geſtimmt, wir ſehen uns nach Thier- oder Menſchengruppen um, die uns den Stoff der Anſchauung ſchon fertig entgegenbringen, ſo daß wir ihn nicht erſt durch erhöhtes Thun des Gemüths gar kochen müſſen; ſie ſpielen uns etwas auf, ſie nehmen uns das Geſchäft ab. Daher übernimmt eine andere Kunſtform, die wir als ſubjectiv geſpanntere, über eine Kluft mit der Natur ſelbſtthätiger hinüberwirkende kennen lernen werden, das landſchaftlich Schöne in dieſem Sinn als Stoff ihrer Nachbildung. Unſere Darſtellung in der Lehre vom Naturſchönen hat die hier unterſchiedenen Seiten des Anſich und Fürſich noch nicht getrennt, in der Kunſt fallen ſie auseinander. — Gibt nun die Plaſtik keine Landſchaft, ſo gibt ſie ihrem Werke auch keinen Hintergrund. Es bringt ſeinen Raum, Luft, Erde, Waſſer, Buſch und Wald nicht mit, ſondern wird in den gegebenen Raum hineingeſtellt und das Licht, das ſchon der zu Grund liegenden Anſchauungsweiſe nur als Mittel für das taſtende Sehen diente, iſt auch für das Kunſtwerk nur das aufzeigende Medium, das es ſich von außen geben läßt. Auch künſtliche Räume als Umgebung der Geſtalt kann die Sculptur nicht darſtellen; denn obwohl ſie als ein theilweiſe Geſchloſſenes erſcheinen, geriethe ſie doch auch hier in eine Folge der Entfernungen und Vertiefungen hinein, die als ein Continuirliches ihren Bedingungen widerſpräche. Nicht einmal den nächſten Boden gibt ſie mit; das Poſtament der Statue, wovon noch beſonders die Rede ſein wird, iſt keine eigentliche Nachahmung deſſelben. Wie die Landſchaft, ſo wird der künſtliche Raum dem Bildwerke von außen gegeben, und zwar vom Architekten. Dieß iſt nun zwar eine Umgebung, die von der Kunſt geſchaffen iſt, aber von einer andern, ſo daß ſie nicht als ein Theil deſſelben Kunſtwerks, des plaſtiſchen, gelten kann. Doch findet eine Beziehung ſtatt, von der im Verlaufe noch beſtimmter die Rede ſein muß, eine Beziehung ähnlich der des bewohnenden Menſchen zu ſeiner Wohnung: da iſt nun eben das plaſtiſche Gebilde jenes von der Baukunſt vermißte, erwartete Subject und es leuchtet nun die beſondere Innigkeit in dem Verhältniß beider Künſte ein; dieſe ſchafft einen Raum und hat keinen idealen Bewohner dazu, jene ſchafft den idealen Bewohner und hat keinen Raum für ihn; ſo greift jede genau in die Lücke der andern.

Digitized by Google

§. 600.

**1 Von dem Geſetze der Schwere in ihrem Materiale, deſſen ſtoffartiger Kern
mit der Form, welche ihm als geiſtiger Mantel übergeworfen iſt, doch unmit-
telbar in keiner Beziehung ſteht, iſt die Bildnerkunſt in der Weiſe abhängig,
daß in der Darſtellung des organiſch frei beherrſchten Schwerpuncts jene wirk-
2 liche Schwere noch mittelbar mitwiegt. Dieſer Reſt von architektoniſch ſtructi-
ver Bedingtheit äußert ſich auch in einer, der Plaſtik noch anhängenden Spal-
tung zwiſchen Erfindung und Ausführung.**

1. Der Nachklang der Architektur in der Plaſtik iſt noch weiter zu verfolgen; die Schwere des Materials muß zunächſt beſonders ins Auge gefaßt werden. In der Baukunſt iſt dieſe Eigenſchaft als ſolche weſentlich; dieſe Kunſt iſt an ſich ein Kampf mit der Schwere, ſie ſoll innerhalb ihrer ſelbſt überwunden werden (§. 557), d. h. man ſoll dem ausgeführten Werke anſehen, daß das Material ſchwer iſt, die Schwere aber ſtructiv benützt, durch gegenſeitige Spannung der Werkſtücke zu einer ſowohl zweckmäßigen, als auch rhythmiſch ſchön wirkenden Dienſtleiſtung ſo gezwungen wurde, daß ſie dem überliſtenden Zwang freiwillig zu folgen ſcheint. Trotz dieſer Ueberliſtung, ja in ihr und durch ſie ſoll aber die Schwere für das Auge und das in ihm enthaltene Wägen noch in ganzer Kraft da ſein, darauf ruht ja eben der im engſten Sinn monumentale Charakter dieſer Kunſt. Das Auge fühlt ſich von der bearbeiteten Oberfläche mitten in den Kern der Werkſtücke hinein und vergegenwärtigt der Phantaſie, wie ſie laſtend aufliegen und doch durch die Kunſt ihrer Stellung ſchwungvoll zu ſteigen, zu ſchweben ſcheinen. In der Bildnerkunſt verhält es ſich damit zunächſt völlig anders: es handelt ſich nur von der Oberfläche, wie ſie die Bearbeitung darſtellt; was hinter ihr im Innern ſich befindet, geht die äſthetiſche Wirkung gar nichts an. Gerade an der Bildnerkunſt läßt ſich am beſten zeigen, was unter dem „reinen Schein", unter „der Ablöſung der auf der Oberfläche hervortretenden Geſammtwirkung von den ſie bedingenden Theilen der innern Zuſammenſetzung" (§. 54) verſtanden wird, und von ihr iſt entnommen, was dort aus Hogarth angeführt iſt: man müſſe das Kunſtwerk ſo betrachten, als ob „Alles, was inwendig iſt, ſo rein herausgenommen ſei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schaale, die man ſich aus reinen Linien gebildet vorſtellen muß und deren innere und äußere Fläche ganz gleich iſt." Der Zuſatz hebt auch den Begriff einer dünnen Schaale wieder auf; die Form in der Plaſtik iſt vielmehr eigentlich, im Verhältniß zum Material, ein reines Nichts, eine Negation, eine Null, und gerade dieß iſt ihre unendliche Poſition. Schon der naturſchöne Körper wird in

Digitized by Google

der plaſtiſchen Betrachtung ſo aufgefaßt, daß es die reine Grenze des Feſten iſt, um was es ſich handelt. Die im Innern des Körpers gährenden, kreiſenden, webenden, bauenden Kräfte wirken ſo, daß die Glieder und ihre Bedeckungen überall eben bis zu dieſen Puncten ſich ausdehnen und hier aufhören, ſich nicht weiter in den Raum hinein erſtrecken; aufgefaßt werden gerade nur dieſe Puncte, Linien; das Körperliche, das ſie ausfüllt, wird nur im nicht rein äſthetiſchen, ſondern pathologiſch gemiſchten Eindruck als ſolches ſtoffartig mitgefühlt, der Künſtler, — man kann nicht ſagen, er abſtrahire ſchlechtweg davon: er abſtrahirt nicht und abſtrahirt doch; das warme Leben iſt in der Oberfläche mitergriffen und zugleich, als Empiriſches, vergeſſen; es wird in einem Taſten wahrgenommen, das nur im Auge iſt, es iſt kein Begehren da, wirklich zu taſten; der Gliederbau wird durchgefühlt als ein feſter, ſolider und doch ſchwebt „ſchlank und leicht, wie aus dem Nichts entſprungen" vor dem entzückten Blicke die reine Geſtalt. So in der Auffaſſung; entſchieden und vollendet wird dieſer, als eine Art von Aushöhlung zu bezeichnende Act in der läuternden, das Ideal herſtellenden Phantaſie und im Kunſtwerk. Es iſt auch hier noch ein Nicht-Abſtrahiren im Abſtrahiren; Marmor zeigt die ſammtene Haut, die weichere Musculatur, Erz die härtere athletiſche Bildung; es wirkt ſo die innere, körnig weichere oder ſprödere Textur des Materials in der Oberfläche mit, aber doch nur als ein Anklang, ein Hauch, der nimmermehr den Zuſchauer beſtimmt, ſich wirklich in den Stoff des Materials hineinzuverſetzen. Es bleibt alſo bei dem „geiſtigen Mantel", der, dem Material übergeworfen, das einzig Beſtimmende im äſthetiſchen Eindruck iſt; es wird am Stein ſo lang weggeſchlagen, bis eben die Grenzen da ſind, welche die ſchönen Linien bilden; was zurückbleibt, geht die Schönheit nichts an; bei dem Erzguß iſt es zwar umgekehrt, die flüſſige Maſſe ergießt ſich in einen Model, aber das äſthetiſch Beſtimmende iſt, daß ſie eben bis dahin und nicht weiter fließen kann und was dieſſeits der Linie, wo das Erz nicht weiter kann, als nach dem Guß verhärteter Metallſtoff bleibt, geht die künſtleriſche Wirkung nichts an, außer ſofern ſeine Textur eine ſo oder ſo beſtimmte Art der Oberfläche bedingt. Hat nun alſo der Bildhauer mit der Materialität des Materials in dieſem Sinne nichts zu thun, ſo geht ihn auch die Schwere des Materials nichts an und er iſt darin vom Baukünſtler durch eine weite Kluft getrennt. So ſcheint es zunächſt; allein die Sache wendet ſich bei näherer Betrachtung anders. Jene reinen Linien ſind und bleiben die Grenzen einer Geſtalt, welche — es iſt zuerſt vom nachgebildeten, lebenden, naturſchönen Körper die Rede — ſchwer iſt. Er ſoll zur Darſtellung kommen als ein beweglicher oder bewegter, und zwar im Sinne organiſch freier Bewegung. Dieſe verhält ſich zur Schwere ſo,

Digitized by Google

daß ſie den Schwerpunct frei verändert, ſie hebt in der Bewegung ihre Schwere zugleich auf, und bleibt ihr zugleich verfallen. Dieſes ſein Verhältniß zur Schwere ſieht man dem Körper in den Linien ſeiner Formen troß der Abſtraction von den ſtoffartigen Bedingungen der Schwere weſentlich an. Faſſen wir nun wieder das plaſtiſche Kunſtwerk in's Auge, ſo hat es der Bildner zwar nicht mit der Schwere des Steins, Erzes als ſolcher zu thun, aber er iſt davon abhängig; er muß zuſehen, daß ſein Bildwerk nicht durch Uebergewicht falle, breche. Es ſoll ſicher in ſeinem Schwerpuncte ruhen. Das geht zunächſt das Werk als Kunſtwerk, den ſchön dargeſtellten Gegenſtand, nichts an; was dieſen betrifft, ſo ſehen wir ja an ihm in der genannten Weiſe organiſch beherrſchte Schwere, welche mit jener gemein wirklichen Schwere des Materials nichts zu ſchaffen hat. Allein dieſe zwei zunächſt gegeneinander völlig gleichgültigen Schweren werden nun doch in eine Beziehung zu einander treten; unvermeidlich muß ſich eine Uebertragung der einen auf die andern einſtellen. Droht der Marmor, das Erz zu fallen oder zu brechen, ſo haben wir den Eindruck, als ſei die dargeſtellte Geſtalt im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen, einzuknicken; die Schwere, die ihr eigen iſt und die ſie nur offenbart, indem ſie ſie frei beherrſcht, droht ſich dieſer Beherrſchung zu entziehen und plump gegen die Geſtalt zu wirken. Gerade alſo wie im lebendigen Leib Fleiſch und Blut, wie an der Oberfläche des Kunſtwerks die Textur der Maſſe durchgefühlt wird, ſo in der Stellung des Ganzen die Schwere derſelben. Sie wiegt, vergeſſen und doch über ihre Vergeſſung hinüber wirkend, im Geſammteindruck mit. Es wird ſich zeigen, welche wichtige Beſtimmung über das Weſen dieſer Kunſt und welches Stylgeſetz daraus hervorgeht; hier leuchtet ein, daß auch in dieſem Punct eine Reminiſcenz der Baukunſt, ein Architektur-artiges in der Bildnerkunſt noch ſich geltend macht. Die Kunſt iſt nicht mehr wie dort auf die Schwere als auf den ſpezifiſchen Mittelpunct ihres Weſens gerichtet, aber ſie hat es mit ihr zu thun in dem Sinne, daß die nöthige Berückſichtigung der eigentlichen, rohen Schwere des Materials ihr umſchlägt in ein äſthetiſches Geſetz der Behandlung des dargeſtellten Gegenſtandes, in welcher man jene ſo mitfühlt, daß ſie ſich in die organiſch zu beherrſchende Schwere des ſchönen Leibes auflöſt.

2. An dieſer Stelle ſind die Verwandtſchaftslinien zwiſchen der Bau- und Bildnerkunſt dahin zuſammenzufaſſen, daß in dieſer auch noch ein Reſt jener Diremtion zwiſchen dem erfindenden Künſtler und dem ausführenden Techniker ſich erhält, welche dort in ihrer ganzen Beſtimmtheit ſich geltend macht und ihren Grund in dem roheren Kampfe hat, welchen die Schwere und Härte des Materials fordert; in der Plaſtik iſt etwas von dieſem Kampfe noch übrig, was den Künſtler beſtimmt, von einem Theile

Digitized by Google

der Ausführung ſeine Hand zurückzuziehen. Nur von einem Theile: er leitet die Ausführung nicht blos, aber ſie hat eine rohere, eine handwerksmäßige Hälfte, das erſte Zuhauen des Steins aus dem Groben; dieſen Theil überläßt der Künſtler dem bloßen Techniker, obwohl er ihn ſelbſt gelernt haben, verſtehen muß. Dagegen macht ſich die concrete Einheit der Idee und der Form, zu welcher ſich die Kunſt als Plaſtik erhoben hat, ſchon in dem völlig veränderten Umfang der Vorarbeit geltend: der Künſtler entwirft nicht blos einen Riß, ſondern er führt ihn auch im Modell aus; es fällt alſo auf die Seite der Erfindung ſelbſt eine, obwohl nur vorläufige, Ausführung, und zwar deßwegen, weil es ſich in dieſer Kunſt von einer durch und durch beſeelten Form handelt, welche erfordert, daß ſie als Ganzes von der Künſtlernatur hergeſtellt werde, deren erfindender Geiſt in den fühlenden Finger, unter der Ausführung immer noch abwägend, ändernd, beſſernd in Einem ununterbrochenen Fluſſe übergehen muß. Aber auch die Ausführung kann nicht als Ganzes dem bloßen Techniker überlaſſen werden; wo das Feinere, der Sitz der Schönheit in der äußerſten Linie, der Hauch des Lebens, der Beſeelung beginnt, hat der Künſtler ſelbſt die Hand anzulegen. Wenn alſo in der Baukunſt zwei Momente, Erfindung und Ausführung, nur durch das Band der Leitung der letztern von Seiten des Künſtlers verbunden, einander gegenübertreten, ſind es hier drei Momente: das erſte die Erfindung ſammt der vorläufigen Ausführung, das dritte der ächt künſtleriſche Theil der Ausführung, beide Momente Sache des Künſtlers, das zweite der gröbere anfängliche Theil der Ausführung, geleitet vom Künſtler und vorgenommen nach dem Muſter ſeines Modells mit Hülfe des dem architektoniſchen Meſſen noch ſehr verwandten Mittels des Punctirens. Alſo hier zwei Extreme, worin der Künſtler thätig iſt, und dieſe nehmen das Moment der bloß äußeren Technik, inniger am Bande der Kunſt gehalten, in die Mitte. Bei dem Guſſe verändert ſich die Sache einigermaßen: der Künſtler muß das Modell ſorgfältiger ausführen, weil er es an den Gießer abgibt, der es nicht, wie dort der Steinmetz, nur theilweiſe, ſondern ſo vollſtändig ausführt, daß dem Künſtler nur wenig am Einzelnen zu thun übrig bleibt. Das dritte Moment iſt daher unbedeutender, das erſte umfaßt eine ausführlichere Thätigkeit des Künſtlers, das zweite dagegen iſt weniger handwerksmäßig, denn der den Guß zurichtende und leitende Techniker muß, wo nicht der erfindende Künſtler ſelbſt, doch ungleich mehr Künſtler ſein, als der aus dem Groben arbeitende Gehülfe des Bildhauers. Dagegen zerfällt die Thätigkeit auf dieſer Seite noch einmal in zwei Seiten: der Gießer-Meiſter iſt mehr nur leitend und braucht ſelbſt wieder bloße Techniker zu Gehülfen.

Digitized by Google

§. 601.

Die Darſtellung im feſten, dichten Materiale bringt den Vortheil mit ſich, daß das Kunſtwerk, auch darin dem Bauwerk ähnlich, außer der Hauptſeite noch verſchiedene Seiten dem umwandelnden Zuſchauer darbietet und ſo eine Vielheit von Kunſtwerken in ſich ſchließt; aber ſie gebietet auch Sparſamkeit in der Anzahl der zu einem Ganzen verbundenen Geſtalten, weil dieſelben einander decken.

Um Alles zuſammenzuſtellen, worauf zunächſt die allgemeine Weſensbeſtimmung der Bildnerkunſt zu begründen iſt, muß die Natur der feſten Form als dichte und hiemit die Verwandtſchaft mit der Architektur noch von einer neuen Seite aufgefaßt werden. Das Feſte, Dichte im Raum ſtellt ſich als ein undurchſichtig Vielſeitiges dar. Auch darin gleicht das Bildwerk dem Bauwerk. Im Producte der Kunſt wird aber immer eine Seite die herrſchende ſein: es iſt im Bauwerke die Façade, im Bildwerke der Sehpunct, auf den es berechnet iſt. Umwandelt man aber dieſes, wie ein Bauwerk, ſo zeigt es einen noch ungleich mannigfaltigeren Reichthum verſchiedener Seiten, als jenes, weil die concrete organiſche Geſtalt bei jedem Stücke weſentlich anders und in neuer Weiſe bedeutend erſcheint. Verſchiedene Zweige und Aufſtellungsarten bringen freilich Beſchränkungen mit ſich, wir haben aber hier vorerſt das Weſentliche aufzufaſſen. Das plaſtiſche Werk wird ſo zum Inbegriff einer Vielheit von Kunſtwerken, aber dafür hat es ein großes Opfer zu bringen: jeder Theil, der für den Zuſchauer hinter einen andern Theil zu ſtehen kommt, wird von dieſem gedeckt; dieß iſt nicht ganz zu vermeiden, die Plaſtik braucht es nicht einmal ganz vermeiden zu w o l l e n, aber der Spielraum des Zuläſſigen iſt eng und ſeine Enge fordert natürlich ſparſame Gruppirung. Wir ſtellen hier dieſes Geſetz erſt einfach auf, alles Weitere bleibt den Stellen vorbehalten, wo wir die tieferen Ergebniſſe ziehen und wo dieſe ſpezieller zu erörtern ſind.

§. 602.

Das innerſte Weſen der Bildnerkunſt beſtimmt ſich gemäß dieſen Grundzügen, zuerſt von der Seite des K ü n ſ t l e r s betrachtet, dahin: in die b i l d e n d e Phantaſie iſt nun eine ſ u b j e c t i v e E r w ä r m u n g durch die e m p f i n d e n d e eingetreten, aber der Strom der Empfindung hält ſich beruhigt an das Feſte der Geſtalt und im K u n ſ t w e r k e ſchlägt er ſich in der klaren, kalten, gemeſſenen, gegenſtändlichen Ruhe der im harten Material nachgebildeten Form nieder, durch welche ſich die Geſtalt, von allen Beziehungen zu Umgebendem getrennt,

Digitized by Google

ſcharf und ſtreng in ſich abſchließt: ein reines Gleichgewicht des Subjectiven und Objectiven, eine reine Mitte zwiſchen der im ſtrengſten Sinn bildenden und empfindenden Phantaſie.

Wir werden, dieß iſt hier vorauszuſchicken, als dritte und letzte in der Gruppe der bildenden Künſte eine Kunſt finden, in welcher die bildende Phantaſie eben auf dem Puncte ſteht, ſich in die empfindende aufzulöſen. Die Bildnerkunſt ſteht genau in der Mitte zwiſchen dieſer und der Baukunſt. Es iſt nämlich als ein tieferes, innigeres Einſtrömen der Empfindung zu begreifen, wenn nun der gefühlte Hauch und Duft des Seelenlebens in ſeinem Körper als Gegenſtand der Kunſt ergriffen und der ſtarre Stein zum idealen Abbilde dieſes ſchwungvoll belebten Ganzen beſeelt, verklärt, durchwärmt wird. Man kann dieß auch, wie es zu §. 539 mit der nöthigen Verwahrung geſchehen iſt, als ein erſtes Auftauchen der maleriſchen Phantaſie in der bildenden beſtimmen; das plaſtiſche Sehen iſt ein Sehen ſeelenvoller Geſtalt, bewegtes, fühlendes Sehen, wie ſolches in der Malerei von jener Feſſlung der bildenden Kunſt bereits zu einem ſchwebenden Scheine ſich zu befreien beginnt; aber als taſtendes hält es ſich noch feſt in der räumlichen Feſſlung. Dieſe empfindungsreiche Erwärmung iſt zugleich weſentlich Eintreten des ſubjectiven Moments (vrgl. zu §. 538); das ſubjective Leben wird S t o f f und in erhöhter, im dargeſtellten Stoff ſich ſelbſt empfindender Weiſe O r g a n der Darſtellung; verſchwunden iſt die geometriſche Kälte und Nüchternheit des Zweckmäßigen im Architekten und der fühlende Nerv umſpannt den von Leben und Seele durchzitterten Gliederbau. Aber mitten im Fluſſe kühlt ſich der glühende Strom der Empfindung ab und legt ſich beruhigt um die Bildungen dieſes Baues, in welchen ſeine innere Seele feſt und greiflich ſich niederſchlägt; dann, wenn der Künſtler zum Schaffen übergeht, kryſtalliſirt ſich der warme Fluß vollends im feſten, harten Gebilde, das er dauernd, unbewegt hinſtellt; jene Kugel, mit deren Flug wir (Anm. zu §. 550) den Uebergang des Ideals aus der Seele des Künſtlers in die des Zuſchauers verglichen haben, ſchlägt in der Mitte des Laufs nicht nur auf, ſondern bleibt ſcheinbar ruhig liegen, bis ſie bei der erſten Berührung (vom Blicke des Zuſchauers) ihre nur verborgene Schwungkraft wieder geltend macht und aufſpringt. Dieß Erkalten, dieß Stehenbleiben iſt Verfeſtigung im Objectiven, ſtreng objective Beſtimmtheit. Im Bildner iſt Wärme und nüchterne, meſſende Kälte, gewichtige Ruhe zu gleichen Theilen gemiſcht, daher auch der ſcheinbare Widerſpruch der Erfahrung, daß in der neueren Zeit der ſtrenge und ernſte Skandinavier, der nüchterne Norddeutſche in einer Kunſt ſich vorzüglich hervorthut, worin im Alterthum der jugendlich friſche und affectvolle Grieche der Meiſter war

und deren Werk das Weib lebhafter zu fühlen pflegt, als das des Malers. Der Eindruck dieſes Werks entſpricht denn genau jenem Gleichgewicht von Wärme und Kälte, Bewegung und Ruhe im Künſtler. Es ſtellt ein von innen heraus bewegtes ſubjectives Leben dar, aber dieſem Leben ſind in dem Momente, wo es aus ſich herausgehen, in Anderes übergehen wollte, die Fäden, die lebenswarmen Beziehungen, welche die wirklich lebendige Geſtalt mit der umgebenden und zuſchauenden Welt verbinden, durch eine plötzliche Verſteinerung durchſchnitten, es iſt plötzlich einſam geworden und genöthigt, für ſich ein Ganzes zu ſein; es ruht nun einfach in ſich, iſt in eine Thatſache verwandelt, die, fertig und vollendet, nach keinem Freund und Feind fragt, die man nehmen muß, wie ſie iſt, kein Werden mehr, ſondern ein Gewordenes, ein Sein. Dieß iſt die Ruhe und Abgeſchloſſenheit der Statue in ſich. Bewegtheit des dargeſtellten Moments und ſichtbare Beſtimmung, die Phantaſie des Zuſchauers in lebhafte Thätigkeit zu ſetzen, iſt damit vollkommen vereinbar, und die geiſtvolle Beweisführung A. Feuerbachs (D. vatic. Apollo) für die Bewegtheit und den lebendig ergreifenden Eindruck als das Hauptziel, worauf der antike Bildhauer arbeitete, hebt, wie wir ſehen werden, jene Merkmale nicht auf. Suchen darf allerdings das Werk den Zuſchauer nicht, kein Kunſtwerk ſoll es, das Werk dieſer Kunſt am wenigſten; es will geſucht ſein ohne daß es ſelbſt ſucht, es trennt ſich bei dem erſten Anblick durch eine feſte Scheidewand von ihm, es ſagt: was geht es mich an, wenn du mich liebſt, aber es weiß doch, daß es geliebt werden muß. Die Liebe iſt eine ernſte, die Statue will wie eine charaktervolle und tiefe weibliche Natur erſt verſtanden ſein, ehe ſie geliebt wird; verſtehen muß man, was Gliederverhältniß, Rhythmus der Bildung und Bewegung, gewichtiger, durch ſeinen Leib ergoſſener Ausdruck iſt, ehe die warme Empfindung, die Kunſtfreude ſich einſtellt. Feuerbach ſagt (a. a. O. S. 9): „das plaſtiſche Kunſtwerk iſt weniger Seele, als Geſtalt; es will mehr begriffen und verſtanden, als genoſſen, mehr beſchaut, als empfunden werden"; richtiger glauben wir beides in dieſem Verhältniß der Aufeinanderfolge aufzufaſſen, die dann, da der Genuß immer auf das ſtrenge Verſtändniß gegründet bleibt, in ein Gleichgewicht beider Momente ſich aufhebt. So ſehen wir denn im ſubjectiven Eindruck wie im Werke ſelbſt und im Künſtler das Subjective in das Objective verſenkt und beide zu gleichen Theilen gemiſcht, und wir haben hiemit die reine Mitte des Subjectiven und Objectiven in dieſer mittleren Kunſt unter den bildenden Künſten. Hegel (Aeſth. II, S. 359) bezieht dieſe Beſtimmung unmittelbar auf das Subſtantielle des Geiſtes, wie ihn die Bildnerkunſt zur Darſtellung bringt; wir faſſen die Sache noch nicht in dieſer näheren pſychologiſchen Beſtimmtheit, ſondern begründen dieſe Sätze nur

Digitized by Google

erſt ganz allgemein auf die Darſtellungsweiſe, wie ſie mit dem Material gegeben iſt, um dieſelben erſt weiterhin in die Tiefe ihrer Bedeutung zu verfolgen.

§. 603.

Aus der Feſtigkeit, der Härte und der durch ſie bedingten Schärfe der Umriſſe, der Farbloſigkeit und Abweſenheit weiterer Umgebung, der Gemeſſenheit, der Unbewegtheit, der nothwendigen Sparſamkeit in der Zahl der in einer Darſtellung zu verbindenden Geſtalten, wodurch dieſe Kunſt zu der Aufſtellung blos Einer Figur als einer ihr beſonders entſprechenden Aufgabe hingedrängt wird, ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt ſehr beſchränkte Mittel hat, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komiſches aufzulöſen, daß vielmehr für ſie das Geſetz der directen Idealiſirung entſteht, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß.

Es fällt bei keiner Kunſt ſo ſehr in die Augen, als bei der Plaſtik, wie jede Beſchränkung, welche durch die Darſtellungsbedingungen gegeben iſt, in eine poſitive Quelle äſthetiſcher Vortheile umſchlägt, richtiger: wie jede Beſchränkung nur die andere Seite einer urſprünglich ſo gewollten beſtimmten Art von Schönheit iſt. „Eng zieht ſich die Grenze der Sculptur, aber die Schranke führt ſie nach oben" (Tölken Ueber d. Basrelief S. 156). So folgern wir hier ein großes poſitives Grundgeſetz zunächſt negativ aus den bisher aufgeführten Grenzen unſerer Kunſt. Das Häßliche iſt äſthetiſch gültig, ſofern es ſich in ein Furchtbares oder in ein Komiſches auflöst (vergl. §. 98. 100. 106. 108. 113, beſonders aber 148 ff.). Es erhellt nun, wie beſchränkt die Mittel der Bildnerkunſt ſind, Häßliches in dieſer Weiſe aufzulöſen, wie beſchränkt ſie alſo in der Aufnahme des Häßlichen überhaupt iſt. Die Abweichung von der reinen Linie edler organiſcher Form, ſei ſie nun ein urſprünglicher Fehler, Abſonderlichkeit, grellere Eigenheit angeborner Körperbildung, oder Folge früherer Leiden, oder unmittelbare Wirkung innerer oder äußerer heftiger Bewegung, oder Ausdruck einer zur andern Natur gewordenen Charakter-Verdrehung, muß, in dem harten Materiale verfeſtet, zur unerträglichen Härte werden; ſo manche vermittelnde, mildernde kleine Zwiſchenform fällt in der Behandlung weg, weil ſie der Beſtimmtheit und Mächtigkeit des wuchtig feſten Materials widerſpricht; die Umriſſe ſchneiden ſich ſcharf vom jeweiligen Hintergrund ab, ſie ſind durch keine vom Künſtler mitgegebene atmoſphäriſche Einhüllung und Local-Umfaſſung gelockert. Dieß hat weſentlich ſeinen Grund im Mangel der Farbe; die Farbe löst aber Mißklänge der Linie nicht nur überhaupt, ſondern ſpeziell auch dadurch

Digitized by Google

auf, daß ſie das Auge auf die geiſtigen Tiefen des Ausdrucks hinlenkt; die letztere Form der Auflöſung nimmt den Umweg durch das Furchtbare, auch nur im weiteren Sinn Erhabene, oder das Komiſche, und dieſes weite Gebiet der äſthetiſchen Verſöhnung mit dem Häßlichen iſt denn der Bildnerkunſt ebenfalls verſchloſſen. Poſitiv verlangt die Baukunſt=artige Grundlage feſter Maaße ebenfalls eine ſtrenge Grenzlinie in der Abweichung vom rein allgemeinen Typus regelmäßig ſchön entwickelter Menſchengeſtalt. Die Unbewegtheit iſt zwar eine Feſſlung bewegter Geſtalt, aber es gibt eine Heftigkeit der Bewegung, welche häßlich iſt, und durch Feſſlung im feſten Material iſt ja eben eine Reihe weiterer Bewegungs-Momente, wodurch die häßliche ſich ſucceſſiv auflöſen würde, ausgeſchloſſen. Wo viele Figuren in eine Handlung vereinigt ſind, geht das Auge von der unſchöneren, ſelbſt häßlichen weiter zu andern und findet Erſatz; vereinigt ſich dieß mit der Farbe, ſo fällt das Gewicht auf den Ausdruck der Handlung und die Geſtalten können, obwohl mehr bedeutend, als im Einzelnen ſchön, doch zu einem ſchönen Ganzen zuſammenwirken. Die Bildnerkunſt iſt aber, wie wir geſehen haben, auf Sparſamkeit in der Zahl der in einem Werke verbundenen Figuren angewieſen und gerade an dieſer Stelle iſt eine natürliche Folge dieſes Geſetzes noch zu ziehen: das gegenſeitige ſich Decken der Theile fällt beinahe völlig weg bei Einer Figur; dieß iſt zunächſt ein äußerer Grund, warum die Aufſtellung nur Einer Geſtalt, die Statue, der Bildnerkunſt ganz beſonders zuſagend ſein muß. Erſt hier heben wir dieß Ergebniß aus §. 601 hervor, weil es zuſammentretend mit den übrigen jetzt gezogenen Folgerungen und zugleich mit ihnen von dem blos äußerlich motivirten Ausgangspuncte zu einer tieferen, poſitiven, in das innerſte Weſen unſerer Kunſt eindringenden Beſtimmung hinführt. Es folgt nämlich aus ſämmtlichen nun entwickelten Bedingungen, daß bei ſo beſchränkten Mitteln der Fortleitung des Auges von einer Geſtalt zur andern, bei dem Mangel jedes Fortgangs von der Form zu einem über ſie hinausliegenden, durch die Farbe zu gebenden Ausdruck, von der dargeſtellten Bewegung zu weiteren die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß: das Auge muß die Schönheit jetzt, hier, auf dieſem Puncte finden. Sind auch mehrere Geſtalten in einem Werke vereinigt, was ja durch jenes Geſetz der Sparſamkeit nicht ausgeſchloſſen iſt, ſo wird doch keine derſelben einem aus einer ſolchen Summe von Urſachen fließenden oberſten Gebote ſich entziehen dürfen. Das Häßliche, ſoweit es in engen Grenzen zuläſſig iſt, wird in einem gewiſſen Sinne ſelbſt ſchön ſein müſſen: ſelbſt, d. h. auch ohne Auflöſung in ein geiſtig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komiſches geiſtig verwickelter Art. Auch dieſer Punct wird ſich übrigens im Folgenden durch weitere Momente näher beſtimmen und begründen. Es tritt

Digitized by Google

nun aber mit dieſem Geſetze, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ein Styl-Prinzip auf, deſſen Kampf mit einem entgegengeſetzten uns von hier an durch alle Kunſt und als innerſte Seele der Bewegung durch die Geſchichte der Künſte begleiten wird: das Prinzip der directen Idealiſirung. Was es bedeutet, iſt zunächſt im Bisherigen einfach ausgeſprochen: das Kunſtwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem, was unmittelbar nicht ſchön oder häßlich iſt, fortzugehen zu einem Weiteren und ſchließlich zu einer Geſammtwirkung, worin es ſich zur Schönheit aufhebt; es iſt alſo der Prozeß der Anſchauung nach dieſer Seite nicht ein vermittelter, ſondern ein einfacher. Das Schöne überhaupt iſt weſentlich die den trübenden Zufall ausſcheidende Zuſammenziehung des unendlichen Fluſſes der Dinge auf Einen Punct: das Reine und Vollkommene ſoll nicht durch Wechſelergänzung der Erſcheinungen im Fortgange ſich ergeben, ſondern in dieſer Erſcheinung, nicht anderswo und ein andermal, ſondern hier gegeben ſein (vergl. §. 52. 53). Dadurch iſt an ſich nicht ausgeſchloſſen, daß ein Kunſtwerk innerhalb ſeiner jenen Fortgang dem Schauenden zumuthe, wenn es nur als ganzes Einzelnes ſchön iſt; aber in der Bildnerkunſt iſt dieß in engere Grenzen eingeſchränkt, hier gilt jene Grundbeſtimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunſtwerk als einem Ganzen, ſondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein Theil des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunſtwerks iſt. „Die Plaſtik iſt genöthigt, die Schönheit des Weltalls faſt auf Einem Puncte zu zeigen" (Schelling Ueber d. Verh. d. bild. Künſte zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte. Die Unterſuchung dieſes wichtigen Punctes iſt unſerer weitern Entwicklung vorbehalten.

§. 604.

Das Weſen der Bildnerkunſt als reine Einheit des Subjectiven und Objectiven enthält aber auch die qualitative Grundbeſtimmung für die beſondere Weiſe, in welcher auf dem plaſtiſchen Standpuncte das Schöne aufgefaßt und dargeſtellt wird: die ſchöne Geſtalt erſcheint als der Bau der Seele, als ein Gewächſe, das die bewohnende Seele getrieben, die Seele als unmittelbar Eines mit dieſem ihrem Glieder-Bau und Wuchs; ſie iſt einfach die Idealität ihres Leibs, wie dieſer ihre Realität. Schon hieraus ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt eine Darſtellung vollkommener Naturen iſt.

Wir wiſſen jetzt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, jede Kunſt hat aber ihre qualitativ eigene Auffaſſung und Darſtellung des Schönen und

welcher Art dieſelbe in der Plaſtik ſei, ergibt ſich, wenn wir den Begriff des reinen Gleichgewichts des Subjectiven und Objectiven heraufnehmen und in ſeine beſtimmte, beſondere Wirkung verfolgen, wie dieß in der Allgemeinheit, in der ſich §. 602 hielt, noch nicht geſchehen iſt. Verſenkt ſich nun in dieſer Kunſt das Subjective ganz in das Objective, ſo daß es nichts zurückbehält, ſondern eben in dieſem ganz gegenwärtig iſt, ſo heißt dieß in der nun eintretenden beſtimmten Anwendung: Leib und Seele fallen bruchlos in Eines zuſammen, „ſind wie mit Einem Hauche geſchaffen; die Kraft, wodurch ein Weſen nach außen beſteht, iſt mit der, wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen" (Schelling a. a. O.). Die Bildnerkunſt ſtellt den wahren philoſophiſchen Begriff des Verhältniſſes zwiſchen Seele und Leib in ſeiner erſten einfachen Grundbeſtimmung verwirklicht dar, wonach die Seele ſchlechthin die Idealität des Leibs, dieſer die Realität der Seele iſt. Dieſer Begriff vertieft ſich in weiterer Entwicklung: die Seele, zum ſelbſtbewußten Geiſt und Willen erſchloſſen und geſammelt, hebt ſich unendlich über ihre endliche Erſcheinung; aber in dem ſo zur Reiſe gediehenen Begriffe darf die Grundbeſtimmung der Einheit nicht verloren gehen, ſondern muß feſtgehalten werden, daß die endliche Erſcheinung ſchlechthin untrennbares Gefäß auch des unendlich über ſie gehobenen Geiſtes bleibt, daß ſie den obwohl unendlich über ſie hinausgewachſenen Inhalt doch als den ihrigen auch adäquat an ſich darſtellen muß. Es wird eine Kunſt auftreten, welche dieſen Bruch und ſeine Verſöhnung in ihr Bereich zieht; die Bildnerkunſt aber liegt hinter dieſer Spaltung auf dem Boden des einfachen Begriffs. Nicht als ob ſie nur Kinderſeelen darſtellte: Geiſt, Charakter, das Ethiſche überhaupt kann ihr ja, wie wir dieß in anderem Zuſammenhang ſchon zu §. 598 berührt haben, nicht fehlen, ſonſt wäre ſie nicht Kunſt, ja wir werden mit Nächſtem ſehen, wie gerade dieſer Gehalt recht ihr eigen iſt; es muß vielmehr Charakter-Gehalt und Alles, was gut und würdig und groß iſt, darſtellbar ſein ſchon auf dem Boden des einfachen Verhältniſſes; welche Bildungsform des pſychiſchen Lebens dieß vorausſetzt, wird im folgenden §. ausdrücklich zur Sprache kommen, hier halten wir zunächſt einfach den Grundbegriff der Einheit von Seele und Leib feſt und bleiben daher bei dem ſchlichten Ausdruck „Seele" für das geiſtige Prinzip. Nicht umſonſt haben wir für deſſen leibliche Erſcheinung das Wort „Bau" gewählt; er bezeichnet das Architekturartige in der Bildnerkunſt, wie es nun tiefere Bedeutung gewinnt: die Seele erſcheint in ihrem Leib als ein Bauendes; mit demſelben innern Weben, worin ſie ihre geiſtigen Kräfte entwickelt, baut ſie in Einem Schlage auch ihre Glieder; ihr Leib wächst mit ihr, es iſt Ein ungetrennt Gewordenes, Gewachſenes; dieß iſt der tiefe, feine Sinn des Ausdrucks: Gewächſe,

den Winkelmann ſo ſehr liebt. Es iſt ein Entwirken von innen heraus: „hier lag das Kind, mit warmem Leben den zarten Buſen angefüllt, und hier mit heilig reinem Weben entwirkte ſich das Götterbild.“ Hier gibt es keine Anmuth ohne die Wellenline ſchwungvoller Formen, keine Würde mit flacher Bruſt und ſchlechten Schenkeln, keinen ſtarken Willen mit dürftigen Muskeln und wenn die Gymnaſtik vollendet, was die bauende Seele gewoben, ſo iſt ſie als Sitte der Ausfluß eben dieſer urſprünglich naturvollen, ſo gleichmäßig nach innen und außen bauenden Seele. In dieſem Verhältniſſe reinen Entſprechens muß der Leib ein rein tüchtiger, ein mangelloſes Organ für alle Zwecke, Bewegungen und Regungen der Seele, die Seele eine durchaus geſunde ſein; Beides fordert einander. Damit iſt die Schlußbeſtimmung des §. gegeben. „Die Plaſtik kann ihren wahren Gipfel nur in ſolchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit ſich bringt, Alles, was ſie in der Idee oder der Seele nach ſind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu ſein“ (Schelling a. a. O.).

§. 605.

Das Seelenleben, wie es der Begriff der Vollkommenheit in dieſem Zuſammenhang vorausſetzt, iſt weſentlich das naive, das ſich aus ſeinem Sinnenleben nicht in die Tiefen der Innerlichkeit zurückzieht. Dieſe Naturform des Geiſtes ſchließt aber Fülle des ethiſchen Gehaltes ſo wenig aus, daß vielmehr jetzt alle techniſchen Grenzen der Bildnerkunſt als poſitive Kräfte erſcheinen, in denen ebenſoviele Tugenden des Charakters ſich ausprägen. Die ſolide Feſtigkeit, Schwere, Gemeſſenheit, farbloſe Formbeſtimmtheit, Unbewegtheit wird nun zunächſt zum Ausdruck der Gediegenheit, Gewichtigkeit eines Charakters, der im Allgemeinen des ſittlichen Lebens, weil er es als ſein eigenes in ſich trägt, als im Schwerpuncte ſeiner ſubſtantiellen Selbſtändigkeit ruht und daher der Verewigung durch eine Kunſt werth iſt, die mit der Architektur den Grundzug des Monumentalen gemein hat. Aus allen dieſen Beſtimmungen (§. 602—605) ergibt ſich nun, daß in dieſer Kunſt der Standpunct des einfach Schönen der herrſchende iſt, von welchem aus auch das Erhabene und Komiſche, wiefern es zuläſſig iſt, behandelt wird. 1. 2.

1. Wir haben die unmittelbare Einheit der Seele und des Leibs als äſthetiſches Prinzip der Plaſtik erkannt. Innerhalb dieſer Einheit haben wir nun das Seelenleben von ſeiner leiblichen Erſcheinung wieder zu unterſcheiden und den Begriff der Vollkommenheit in dieſer näheren Anwendung auf die eine der zwei ungetrennten Seiten zu beleuchten. Die Vollkommenheit der plaſtiſchen Natur iſt die der ungebrochenen Einfalt des Seelenlebens: dieß iſt der pſychiſche Grundzug der Bildnerkunſt. Die

Digitized by Google

Seele ſelbſt in ihrem innerlichen Leben hat ihre Sinnlichkeit, die der Reflex des leiblichen Lebens, das nach innen geſchlagene leibliche Leben iſt, und ſie kann ſich dieſer innern Sinnlichkeit mit ausdrücklichem Bewußtſein entgegenſtellen oder in Harmonie mit ihr bleiben. Nun haben wir als Grundbeſtimmung aufgeſtellt, daß die Seele bruchlos in ihrem Leibe erſcheine; ſoll ſie dieß können, ſo darf ſie natürlich den Bruch auch nicht in ihrem Innern tragen, muß alſo als Seele ſelbſt, auch als zum Geiſt entwickelte Seele ganz Natur ſein. Hegel hat dieſes pſychiſche Geſetz der Plaſtik in verſchiedenen treffenden Wendungen ausgeſprochen: „die geiſtige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart (Aeſt. II, 234), — noch kein Zurückgehen des Geiſtes in ſeine innerliche Subjectivität als ſolche (353), — die zwar beſtimmte, aber noch nicht zur Innigkeit des ſubjectiven Gemüths vertiefte geiſtige Individualität (358. 359), der Geiſt, der in ſeine äußerliche Form zwar ergoſſen iſt, ohne jedoch aus dieſem Außereinander in ſeiner Zurücknahme in ſich als Inneres zur Erſcheinung zu kommen" (359), u. and. ähnl. Es iſt alſo weſentlich eine Perſönlichkeit gefordert, die im Elemente der Naivetät webt und lebt; aber ſchon zu §. 604 mußten wir vorbeugen, daß dieſe innere Naturbeſtimmtheit der Seele nicht zu enge verſtanden werde. Innerhalb derſelben muß eine Scheidung eintreten, ohne die urſprüngliche Einheit zu ſprengen. Ein Gebiet harmlos heiterer Naturen iſt dadurch allerdings für die Bildnerkunſt in beſonderer Weite des Umfangs ausgeſteckt, aber ſie kann nicht darauf beſchränkt ſein; vielmehr muß gerade der Geiſt ihrer geſammten techniſchen Bedingungen ſie auffordern, ein höheres Gebiet, das Gebiet des Charakters, in Beſitz zu nehmen, aber des Charakters, der immer noch im Elemente jener ſchönen Unmittelbarkeit verbleibt; es thatſächlich hinzuſtellen, daß es auch eine Naivetät der Größe, eine Bildung, die Natur bleibt, einen Kampf gegen die Natur gibt, der ſich zum Ganzen der Natur affirmativ verhält. Was unter dem Geiſte der geſammten techniſchen Bedingungen zu verſtehen ſei, ſagt der §., indem er ausſpricht, daß alle früher aufgeführten Beſchränkungen, wie ſie im materiellen Darſtellungsmittel begründet ſind, nun zu dieſer beſtimmtern innern Bedeutung umſchlagen. Es iſt ein Geiſt in ihnen, der Ausdruck eines Vollgewichts, der ſich zu ungleich Höherem verwenden laſſen, die Ergreifung eines ungleich gewaltigeren Stoffs aufdrängen muß, als jene harmlos ſchönen Naturen. Sagt uns die ſatte Gediegenheit, welche der Grundzug der Wirkung der plaſtiſchen Mittel iſt, daß hier das Bild eines Menſchen aus Einem Guſſe vor uns ſtehe, ſo muß dieſer „Eine Guß" nun großartigere Anwendung gewinnen. Die Sprache ſelbſt zeigt uns den Weg, indem ſie, einer in der Natur phyſiognomiſch und mimiſch wohlbegründeten Symbolik folgend, dieſelben Beziehungen gebraucht für Sinn-

Digitized by Google

liches und Geiſtiges. Das derb Feſte der Form wird denn jetzt zum Ausdruck der Charakterfeſtigkeit, der ſittlichen Gediegenheit, das Gemeſſene zum Geſtrengen der Würde, das Schwere zur innern Gewichtigkeit, die Schärfe der farbloſen Form zu der männlichen Beſtimmtheit, die nicht ins Unbeſtimmte zerfährt, ſich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbſtbeherrſchung; die Schwere aber iſt es namentlich, die wir noch genauer ins Auge faſſen müſſen. Wir haben in §. 600 geſehen, wie ſie, zunächſt dem Materiale angehörig, unwillkürlich auf die dargeſtellte Geſtalt ſo übertragen wird, daß dieſe als ihres phyſiſchen Schwerpuncts vollkommen mächtig erſcheinen muß; ſie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das ſichere, nimmer wankende Ruhen im ſittlichen Centrum des Lebens. Jetzt vereinigt die Bildnerkunſt zwei Einheiten, während ſie vorher nur Eine Einheit, die des Seelen- und Sinnenlebens, darſtellte; die zweite Einheit iſt die der Einzelperſon mit der Geſammtperſon, mit dem ſittlich Allgemeinen, dem Guten. Dieſe zweite Einheit muß aber auch eine naive ſein, denn ſie erhält ihre Bedeutung durch die erſte. Wo aller Geiſt Naturbeſtimmtheit hat, ſich affirmativ zu ſeiner Sinnlichkeit verhält, muß auch das Ethiſche den Charakter der völligen Flüſſigkeit, Oeffnung für das umgebende Menſchenleben, der Gemeinſamkeit tragen. Es handelt ſich alſo von einer Welt, worin das Gute ſelbſt ſich nicht vereinzelt, wo die Subjectivität nicht jene Ausbildung gewonnen hat, daß ſie mit dem zugeſpitzten Bewußtſein des Fürſichſeins dem Leben der Geſellſchaft und des Staates, in welchem alles Gute durch Vereinigung der Kräfte ſich erwirkt, zunächſt iſolirt gegenüberſteht und nur nach ſchwerem Kampf dieſe Iſolirung opfert, dem Allgemeinen als reines Organ ſich hergibt, aber auch in dieſer Verſöhnung noch das unterſcheidende Bewußtſein des nun in der Hingebung ſelbſt befriedigten Ich bewahrt; von einer Welt vielmehr, in welcher, wer irgend gut, edel, geiſtig bedeutend, groß iſt, im Oeffentlichen und Allgemeinen, im Geſchichtlichen, im Ganzen einfach lebt und athmet, wie in ſeiner unentbehrlichen Luſt. Das Schwere iſt, dieß im Allgemeinen zu bezeichnen, ohne in eine beſtimmte Epoche der geſchichtlichen Schönheit und des Ideals zu gerathen, was hieher noch nicht gehört; wir können nur ſagen: in der Bildnerkunſt muß der Charakter dieſes Gepräge ſo gewiß tragen, daß, wären auch ſolche Menſchen in der Geſchichte nicht möglich, ſie doch in dieſer Kunſt wirklich ſein müßten. Es ſind *ſubſtantielle* Menſchen (vergl. die treffend einfache Darſtellung Hegels a. a. O. II, 366 – 369). Der ſubſtantielle Menſch hat nun, wie es im Tauſche der Liebe geſchieht, wo das Herz im Opfer ſich verdoppelt wiedergewinnt, indem er ſich dem Ganzen ohne Rückhalt hingab, dieſes Ganze in ſich herübergenommen, ſein inneres Charaktergeſetz iſt das zum innern der

Digitized by Google

Einzelperſon gewordene ethiſche Geſetz, das einen ganzen, weiten Lebenskreis beherrſcht, er ruht, wenn er einfach auf ſich ruht, auf dieſem Ganzen, das er in ſich geſogen, er hat ſo dem kleinen Gewichte ſeines Ich die Wucht des öffentlichen Lebens, der Weltgeſchichte zugelegt, er wiegt Tauſende, er iſt eine Welt: dieſen hohen Sinn hat jetzt der Begriff Objectivität erhalten, in dieſe tiefe Bedeutung hat ſich der Begriff des Schwerpuncts überſetzt, daß er nicht blos das innere Centrum im gewöhnlichen, modern moraliſchen Sinn des Aufſichſtehens eines ſtetigen Charakters bedeutet, ſondern dieſe Einheit des individuellen Centrums mit der Lebensſonne eines großen ſittlichen Ganzen. Eine ſolche Perſönlichkeit ſteht an ſich ſchon auf dem hohen Piedeſtal der Geſchichte, ſie iſt unſterblich, und weil ſie es iſt, hat eine Kunſt, deren Styl gemäß allen ſeinen techniſchen Bedingungen architekturartig monumental iſt (vergl. §. 560), ihr Bild als Monument hingeſtellt: ſie ſteht, als wolle ſie ewig ſtehen. Wir werden auch in der Malerei noch das Monumentale finden, die Bildnerkunſt aber iſt ihrem ganzen Weſen nach im intenſiven Sinne monumental durch die nun entwickelten Eigenſchaften.

2. Es ſind jetzt alle Momente zuſammengeſtellt, aus denen hervorgeht, daß der beſtimmende Geiſt in der Bildnerkunſt der des einfach Schönen iſt. Zunächſt folgt dieß ganz allgemein aus der Ungetheiltheit des Geiſtes- und Sinnenlebens, welche darzuſtellen dieſe Kunſt durch ihr Weſen beſtimmt iſt; denn da haben wir ja die Anmuth, in welcher die Sinnlichkeit mit dem ſittlichen Impulſe frei übereinſtimmt. Nun aber hat der gegenwärtige §. gezeigt, daß durch das Grundgeſetz naiver Einheit aller Kräfte im dargeſtellten Individuum der Plaſtik keineswegs das Gebiet des Charakters verſchloſſen iſt. Der Charakter aber kämpft, er kämpft in ſich und kämpft nach außen: dieß iſt erhaben, und auf das Erhabene iſt eine ſo gewichtig gediegene Kunſt ganz beſonders gewieſen. Allerdings darf der Begriff des Charakters nicht zu enge genommen werden, er begreift auch den ſinnlicheren Heroismus des Athleten, des Kriegers in ſich und in dieſem Gebiete vorzüglich wird in Gruppen auch das Erhabene des äußeren Kampfes zur Darſtellung kommen. Der Kampf kann einem Furchtbaren gelten, das in gewiſſem Grad häßlich iſt, Ungeheuern, Schlangen, Centauren u. ſ. w. Charakter begreift aber auch ſein Gegentheil in ſich: das Charakterloſe. Es verſteht ſich, daß dieß in dieſer Kunſt der Gediegenheit nicht als Lumperei, Schlechtigkeit, Blaſirtheit auftreten kann, wohl aber als ausgelaſſene, närriſche Sinnlichkeit; dieſe, im Kampf oder ohne Kampf, wird nothwendig komiſch ſein. Nun aber muß ſolches Erhabene, häßlich Furchtbare, Komiſche in dieſer Kunſt ebenfalls in das Licht des einfach Schönen gerückt werden. Dieß ergibt ſich aus der Nothwendigkeit, daß überall, auch im Zwieſpalte kämpfender

Digitized by Google

Kräfte, die ungetrübte Einheit der Menſchennatur in ihrer Einfalt und Anmuth, die Charis in der Eris, im Kampfe ſelbſt die kampfloſe Schönheit die Grundlage bleibe. Schon in §. 73 wurde die Grazie im engeren Sinne, die des einfach Schönen, von einer ſolchen unterſchieden, die auch dem Erhabenen und Komiſchen eigen iſt. Die Bildnerkunſt muß die hohe Grazie des Erhabenen und die ungezogene des Komiſchen ihrem Grundgeſetz entſprechend unmittelbarer, als die anderen Künſte, in der Form der einzelnen Geſtalt ſelbſt, retten. Der Umfang des Erhabenen und Komiſchen wird dadurch, wie wir ſchon geſehen, allerdings an ſich verengt, allein ſo weit es waltet, muß dieſe keuſche Kunſt ihren ganzen Zauber, ihr zarteſtes Styl-Geheimniß entfalten. Wir werden in der ſpeziellen Erörterung der Stylgeſetze ſehen, wie beſchaffen demgemäß die Formenwelt der Plaſtik ſein muß. Klar iſt hier vorerſt ſo viel, daß dieſe Formenwelt ein Inneres ausdrücken muß, das auch im Widerſtreit ſeine Harmonie, die unbewegte Ruhe ſeiner Tiefe bewahrt, und der folgende §. wird dieſen Punct noch einmal auffaſſen, um zum letzten und höchſten Begriffe zu gelangen. Die vorläufige Ankündigung der hier entwickelten Begriffe, wie ſie zu §. 404 Th. II, S. 380 gegeben iſt, berührt auch ſchon den Unterſchied der rein menſchlichen Phantaſie (nebſt der thieriſchen) und der geſchichtlichen. Es iſt klar, wie die letztere in das individuelle Leben mit einer Derbheit eingehen muß, welche mit dem Prinzip der directen Idealiſirung ſchwer vereinbar iſt; die Erörterung dieſes wichtigen Punctes bleibt aber mit der ganzen Frage über die bedingte Geltung des Prinzips, das dieſem entgegenſteht, im plaſtiſchen Gebiet ihrem beſonderen Orte vorbehalten.

§. 606.

Aus dieſen Grundzügen der plaſtiſchen Schönheit ergibt ſich der weitere, daß die dargeſtellte Perſönlichkeit, ſo wenig ſie aus ihrem Sinnenleben ſich in ſubjectiver Innerlichkeit zurücknimmt, ebenſowenig bei allem Einlaſſen in Anderes ſich zerſtreut, ſondern ſelbſtgenugſam in ſich bleibt. Damit zuſammengefaßt erhält nun auch das Geſetz der Sparſamkeit in der Zahl der Figuren (§. 601) und das Hindrängen zur Aufſtellung blos Einer Geſtalt als der gemäßeſten Aufgabe (§. 603) poſitive, geiſtige Bedeutung und Kraft: die Eine Geſtalt vertritt das Ganze der Gattung. Zugleich kommt jetzt auch der tiefere Sinn zu Tage, welcher der Weglaſſung des räumlich Umgebenden (§. 599) zu Grunde liegt: die dargeſtellte Perſönlichkeit iſt auf keine Natur außer ihr bezogen, weil ſie die geſammte Natur in ſich trägt. Vereinigt dieſelbe nun ſo die Natur und die Menſchheit in ſich, ſo iſt ſie nicht nur ein Ganzes, ſondern

Digitized by Google

das Ganze, iſt unendliche Perſönlichkeit, das Ideal ſelbſt, Einheit des Subjectiven und Objectiven im höchſten Sinne. Ein Abglanz dieſes Lichts fällt auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darſtellung kommen.

Der §. ſteigt in drei Schritten zum höchſten Schlußbegriffe vom Weſen der Plaſtik auf. Zuerſt wird dem Satze (§. 605), daß die Perſönlichkeit, wie ſie in der Bildnerkunſt ſich darſtellt, nicht den Ausdruck einer Sammlung tragen kann, die auf eine aus der ſinnlichen Lebensfülle zurückgenommene Innerlichkeit hinweiſt, der andere gegenübergeſtellt, daß dieſelbe ebenſoweit vom Ausdruck einer Zerfahrenheit, Zerſtreutheit, eines Hingenommenſeins von Anderem entfernt ſein muß. Es iſt dieß nur eine weitere Entwicklung jener Beſtimmungen von der Gediegenheit, Gewichtigkeit, von dem Ruhen auf dem eigenen Schwerpunct, von der Subſtantialität der plaſtiſchen Perſönlichkeit, es folgt aber auch namentlich aus jenem Darſtellungsgeſetze, das wir nachher in ein höheres Licht ſtellen werden, daß nämlich der Individualität kein Hintergrund mitgegeben wird, denn es ſind die wechſelnden Umgebungen mit ihren unendlichen Anregungen, welche den Menſchen bald ſo, bald ſo beſtimmend das Element der Zufälligkeit und daher der Zerſtreutheit mit ſich führen. Eine ſo in ſich geſchloſſene, ringsum wie mit ſcharfem Meſſer abgeſchnittene Geſtalt wird auch dann, wenn ſie in einem Momente aufgefaßt iſt, wo ſie ſich mit etwas außer ſich befaßt, mit andern Perſonen in gemeinſchaftliches Thun oder Kampf ſich einläßt oder nur aufmerkſam auf irgend ein Object hingerichtet iſt, ja wo ſie leidet, doch in ihrem innerſten Grunde ungeſtört einig mit ſich erſcheinen, es iſt kampfloſer Kampf, ein Ausſichherausgehen, das doch in ſich bleibt, ein Einlaſſen, das ſich nicht einläßt, ein Streben, das als Form des Strebens ideal iſt, gleichgültig, ob es ſein Object erreicht. Dahin haben wir ſchon in der Anm. zu §. 602 gedeutet, indem wir ſagten, daß mit dem Charakter ruhiger Abgeſchloſſenheit eine lebhafte Thätigkeit vollkommen vereinbar ſei. Dieſer Zug des feſten Inſichbleibens widerſpricht auch nicht dem in der weiteren Entwicklung aufgewieſenen Zuge der Naivetät, die friſch im Naturleben webt, ebendaher Auge und Sinn offen hat, ſich nicht verſchließt, nicht in ein ſelbſtbewußtes Ich und geheimes Empfindungsleben zurückzieht. Gerade die punctuell auf ihr Ich vereinzelte Perſönlichkeit iſt diejenige, welche, weil ſie nicht im Allgemeinen lebt, von den Theilen des Allgemeinen, die eine wirre Vielheit von Reizen auf ſie ausüben, auseinandergezogen wird, unruhig umherfährt; die naturfriſch geöffnete Perſönlichkeit iſt in der Berührung mit dieſen Theilen bei ſich; ſie iſt, wenn ſie hinaustritt, doch zu Hauſe, bleibt daher bei aller Bewegung unbewegt in ihrem ruhigen, tiefen, weltweiten, allgemeinen Grunde. „Allgemein“: dieß Wort erhält

Digitized by Google

nun tieferen Sinn; ein ſolches Leben im Ganzen verleiht dem ſo Lebenden die Kraftfülle der Ganzheit; es wird gleichgültig, ob er Dieſer oder Jener iſt, er iſt ein ganzer Menſch, es wird ſchon ſtrengerer Ernſt mit dem Worte: vollkommene Naturen §. 604, der Begriff der Subſtantialität §. 605 beginnt ſich zu einem höheren zu ſteigern. „Unberührt von der Zwieſpältigkeit und Beſchränkung des Handelns, der Conflicte und Erduldungen, — ſtörungsloſes unparticulariſirtes Sein des Geiſtes, — objective Geiſtigkeit als in ſich fertig und beſchloſſen, in ſelbſtändiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen“, ſo bezeichnet Hegel dieſe Natur der plaſtiſchen Geſtalt (a. a. O. II, S. 258. 368. 369). Nun führt eigentlich ſchon dieß auf den Begriff der abſoluten Perſönlichkeit; es fragt ſich aber vorerſt, wie es ſich denn verhalte, wenn mehrere Geſtalten zugleich aufgeſtellt ſind? Wir verweiſen hier nur vorläufig auf das claſſiſche Ideal, das viele Götter hat, deren jeder doch die ganze Gottheit iſt (§. 437): ein heiterer Widerſpruch der Phantaſie, der jedoch auch da noch irgendwie möglich ſein muß, wo keine Götter mehr geglaubt werden. In der That liegt hier ein intereſſanter, ſchwieriger Punct, nicht nur in Beziehung auf die Sculptur, ſondern auf alle Kunſt. Wir erinnern zunächſt an einen Nebenzweig der Kunſt, Fabel und Thier-Sage. Dieſe nimmt von der einzelnen Thierart Ein Exemplar als vollkommen und daher als Inbegriff aller andern, aber ſie führt doch auch wieder andere daneben ein; ſo iſt Reineke der abſolute Fuchs, der Fuchs ſchlechthin, aber es gibt doch noch Füchſe außer ihm. Das Denken, in der Sprache dargeſtellt, iſt ſtrenger logiſch; es ſagt auch: *der Menſch*, *das Thier*, *der Held*, *das Pferd* u. ſ. w., der Begriff zieht alſo die vielen Individuen in Eines, das nur gedacht, nur Abſtractum iſt, zuſammen; wird aber die empiriſche Vielheit ausgeſprochen: *die* Menſchen u. ſ. w., ſo wird ausdrücklich geſetzt, daß keines derſelben dem Inbegriff der Gattungs-Eigenſchaften entſpreche. Die Kunſt dagegen, zunächſt im Allgemeinen, abgeſehen von der beſonderen Natur der Plaſtik, nimmt die Sache ſtrenger, als ſolche Zweige, wie Fabel, Thierſage, welche ohne Weiteres *neben* die Einheit des die Gattung inbegreifenden Individuums die Vielheit der empiriſchen ſtellen, jedoch darum nicht conſequent wie die Logik und die logiſche Sprache. Die Gattung wird ihr nach dem Grundbegriffe des Schönen (Einheit von Bild und Idee) immer concretes Individuum, die empiriſch Vielen der Logik gehen in eine Einheit zuſammen, die nicht abſtract, ſondern ſelbſt angeſchautes Individuum iſt; *ein* Menſch iſt jetzt *der* Menſch, *ein* Held *der* Held u. ſ. w. Die Frage, ob es neben ihm noch andere Individuen derſelben Gattung gebe, iſt dadurch halb verneint, halb nur weggeſchoben, zugedeckt: nur dieß, denn es bleibt doch immer *ein* Individuum (unter andern, die eben jetzt

nicht da, die vergeſſen ſind). So zunächſt, wenn wirklich nur Ein Individuum in einem Kunſtwerk aufgeſtellt wird. In einem ſolchen aber, das viele Figuren zuſammenſtellt, ſind zwei Fälle möglich. Der eine iſt dieſer: Ein hervorragendes Individuum und viele unbedeutendere derſelben Claſſe treten nebeneinander. Dieß gleicht dem Verfahren, wie es von der Thierſage, Fabel angeführt iſt: eigentlich ſind in dem hervorragenden Einen die andern Vielen ſo repräſentirt, daß ſie neben ihm überflüſſig ſind; die Phantaſie geſteht damit ihren Prozeß, durch den ſie das repräſentirende Individuum gewonnen hat, ſie gibt das Reſultat ihrer Diviſion ſammt dem Dividenden. Doch mäßigt die höhere Kunſt dieſen logiſchen Widerſpruch dadurch, daß die Maſſe der Vielen mehr nur als die erläuternde Expanſion einer der im Repräſentanten concentrirten Kräfte erſcheint. Der andere Fall iſt dieſer: es werden mehrere ſchlechthin bedeutende Individuen derſelben Claſſe zuſammengeſtellt, ohne daß darum die Kunſt in den Widerſpruch mit der Logik tritt wie in dem eben genannten Falle; nämlich jetzt repräſentiren alle dieſe Individuen den Gattungsbegriff mittelbar dadurch, daß er vorher mehr ſpezifizirt iſt und jedes von ihnen zunächſt eine der ſpezifizirten Eigenſchaften vollkommen in ſich darſtellt; zu dieſer Eigenſchaft verhält ſich daſſelbe nun ebenſo, wie ſonſt das einzelne ſchöne Individuum zum Ganzen ſeiner Gattung; von mehreren Helden z. B. ſtellt jetzt jeder einen Zug des Heldenthums, dadurch mittelbar das Heldenthum überhaupt und noch mittelbarer die Menſchheit dar. In der Plaſtik nun aber iſt die Sache ſchwieriger, oder, wie man will, einfacher. Hier ſoll die einzelne Geſtalt ſchön ſein, alſo das Ganze ihrer Gattung mit geringerem Gewichte des Mittelbegriffs dieſer oder jener Eigenſchaft, Seite derſelben in ſich darſtellen. Der Begriff der Vertretung Vieler oder Aller durch Einen iſt hier intenſiver. Unbedeutende Individuen kennt ſie gar nicht, die leeren Statiſten des Dividenden fallen ganz weg. Sie wird aber auch in den bedeutenden Individuen die Gattung in engerem Maaße ſpezifiziren, damit der Umweg zum Vertreten des Ganzen der Gattung vermittelſt einer ihrer Eigenſchaften kürzer ſei. Dieß führt nun auf das Geſetz der Sparſamkeit in der Figurenzahl zurück, womit wir zum zweiten wichtigen Schritte in dieſem Stufengange gelangen: ein Rückblick auf §. 601, der, während aus andern techniſchen Bedingungen die tiefere Bedeutung ſchon früher gezogen iſt, dieſer Stelle vorbehalten bleiben mußte, wo ſich die Momente zu ihrem vollſten Reſultate vereinigen. Die Bildnerkunſt entgeht jenem Uebelſtande des ſich Deckens der Theile am meiſten, wenn ſie nur Eine Geſtalt aufſtellt; wie aber alle äußern Beſtimmtheiten dieſer Kunſt bereits ſich in Grundzüge ihres poſitiven Geiſtes umgedreht haben,

Digitized by Google

ſo nun auch dieſe: der Geiſt der Ganzheit, in welchem jede Geſtalt behandelt wird, tritt als innerer Grund mit dem äußern zuſammen, füllt das zuerſt nur negativ Motivirte poſitiv aus und führt ſo zu dem Ergebniß, daß die Plaſtik ihr innerſtes Weſen am vollſten und reinſten offenbart, wenn ſie nur Eine Geſtalt hinſtellt, welche jetzt der erſcheinende Inbegriff aller Kräfte der Gattung, nicht nur ein Ganzes, ſondern, mit nur ſchwachem Gewichte des Mittelbegriffs einer Seite der Gattung, das Ganze der Gattung iſt. Stellt ſie dennoch mehrere Figuren auf, ſo bewirkt, da es zudem nur wenige ſind, die genannte Schwäche der Spezifizirung, daß dennoch jede die Fülle des Ganzen, daß jede der abſolute Menſch bleibt. Die ſo dargeſtellte Perſönlichkeit iſt aber nicht nur das Ganze der Menſchheit, ſondern auch das Ganze der Welt: dieß zeigt der dritte Schritt des §. Die Bildnerkunſt gibt ihrem Werke keinen Raum, keine umgebende Natur mit, zunächſt, weil ſie es nicht kann; aber ihr Nichtkönnen muß auch hier ein Nichtwollen, richtiger: ein Anderswollen ſein. Dieß Anderswollen kann keinen andern Grund haben, als zunächſt den, daß ſie im höheren organiſch lebendigen Individuum und vor Allem im Menſchen die ganze Natur ſieht, den Inbegriff aller Kräfte und Formen des Daſeins, den höchſten Zuſammenſchluß alles deſſen, was in der unorganiſchen und botaniſchen Natur in's Unbeſtimmte ausgegoſſen iſt. Sie iſt nicht ausgegoſſener, ſondern geſammelter, in Einem Gefäße zuſammengehaltener Geiſt. Ihr Gebilde iſt nicht auf einen Hintergrund, auf Umgebungen bezogen, weil es dieß Alles in ſich eingeſogen hat, Alles dieß ſelbſt iſt. Nun erhebt ſie aber daſſelbe mit der oben nachgewieſenen Intenſität zum Ausdruck des Inbegriffs vollkommener Menſchheit: vereinigt es ſo die ganze Menſchheit und die ganze Natur in ſich, ſo iſt es nichts Anderes, als die Welt ſelbſt, perſönlich vorgeſtellt, die abſolute Perſon, aller Geiſt, alſo alles Subjective, und alle Natur, alſo alles Objective in Einem. Es iſt längſt erkannt, daß keine andere Kunſt, ſo wie dieſe, das Ideal ſelbſt gibt. Dieß iſt eigentlich bereits in dem Satze von der directen Idealiſirung ausgeſprochen und jetzt nur zum ganz erfüllten Nachweiſe gelangt. — Der Schlußſatz des §. faßt nun einen Punct auf, der mit jenem oben erörterten Widerſpruche zuſammenhängt, wonach es in aller Kunſt, beſonders auffallend aber in der Bildnerkunſt, von den Gattungen der Weſen je nur Ein vollkommenes, für alle vicarirendes Exemplar und doch zugleich die Vielen gibt. Wir werden dieſen, im Weſen der Phantaſie und in ihrem Unterſchiede von der Logik berechtigt liegenden Widerſpruch noch in andere Seiten verfolgen, namentlich was die Weglaſſung des Raums und die Beziehungsloſigkeit zu einer umgebenden Natur betrifft. Der Unterſchied der hier vorliegenden von der oben beſprochenen Frage iſt jedoch der, daß es ſich jetzt

Digitized by Google

von einer Spaltung handelt, die, wie wir ſehen werden, verſchiedene Zweige der Plaſtik begründet, welche ſich freilich auch vereinigen können, von zwei Stoffwelten, deren relative Scheidung aus der Geſchichte der Phantaſie hier aufgenommen werden muß: Gott und Menſch, oder Gott und untergeordnetes dämoniſches Weſen (z. B. Satyr). Daß es beide Welten nebeneinander gibt, iſt eigentlich ein Widerſpruch, denn der Gott iſt der ideale Menſch. Die Phantaſie iſt aber auch in dieſer Richtung nicht logiſch: neben der ausdrücklich und ſchlechthin idealen Natur, dem Gotte, gibt es realere, in entfernterem, vermittelterem Sinn ideale Naturen. Allein in der Sculptur ſind auch dieſe Naturen dennoch idealer, als z. B. in der Malerei der Menſch neben dem Gott. Der Geiſt der Behandlung gibt auch ihnen eine Seligkeit der Genüge, eine Fülle und Sättigung des Daſeins, daß ſie nach keiner Welt fragen, ſondern ſich ſelbſt eine Welt, die Welt ſind, und ſelbſt im Thiere ſchauen wir den Inbegriff des vollkommenen Weltalls, wie er jedem niedrigeren Stoffe im Schönen als Hintergrund eine Unendlichkeit gibt (vergl. §. 17, 3.) durch die Gediegenheit der plaſtiſchen Darſtellung dieſen Hintergrund in einer verkürzten Perſpective. Ausdrücklich ſind als endliche Naturen insbeſondere die geſchichtlichen geſetzt, denn Datum und Namen weiſen ſie buchſtäblich in das Zeitleben und die Härte ſeiner Bedingungen. Wir haben die Frage über das Verhalten der plaſtiſchen Phantaſie zu dem Unterſchiede der rein menſchlichen und geſchichtlichen aufgeſchoben, aber ſo viel muß ſchon hier einleuchten: was dieſe Kunſt aus der empiriſchen Geſchichte herausgreift und zu ihrem Stoffe nimmt, wird von ihr in daſſelbe Licht der Allgemeinheit heraufgehoben werden, wie die rein menſchliche Sphäre, denn: was ſie angreift, das wird vergöttlicht.

β. Die einzelnen Momente.

§. 607.

In der ſpeziellen Auseinanderſetzung dieſes allgemeinen Weſens der Bildnerkunſt kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit des plaſtiſchen Werks, wie ſolche von der innern relativ zu unterſcheiden iſt, und als erſtes Moment in derſelben die Beſchaffenheit des Materials in Betracht. Der Körper deſſelben ſoll nicht nur der allgemeinen techniſchen Forderung der Formbeſtimmtheit und Dauer genügen, ſondern auch poſitiv von ſolchem Gefüge und Farbenton ſein, daß er ähnlich wie die Schwere (§. 600) im äſthetiſchen Eindruck der reinen Form mitgefühlt wird, ohne doch für ſich und für die Schwierigkeiten der Bearbeitung ein ſtoffartiges Intereſſe zu erwecken. Daher iſt Thon, Gyps, Holz, Geſtein der Urgebirge, farbiger Marmor, Elfenbein, koſtbares Metall nur für untergeordnete oder vereinzelte, außerordentliche

Digitized by Google

Kunſtwerke dienlich. Die entſprechenden Stoffe ſind vielmehr das Erz und der leichter zu bearbeitende Stein von einfachem Farbenton, vor Allem aber der weiße Marmor; die erſteren eignen ſich mehr für die Darſtellung reell beſtimmter Naturen, dieſer für das reine Ideal.

Es muß der Ordnung und Klarheit wegen eine Reihe von Momenten der äußeren Beſtimmtheit von ſolchen unterſchieden werden, die der innern Beſtimmtheit der Bildnerkunſt angehören. Daß dieſe Unterſcheidung nur eine relative iſt, folgt aus allem Bisherigen und wird ſich an jedem einzelnen Momente noch deutlicher zeigen; berechtigt iſt ſie aber dennoch, denn in der erſten Reihe gehen wir überall von außen nach innen, in der zweiten aber fließt jede Beſtimmtheit unmittelbar aus dem Innern; jene ſetzt einen äußern Rahmen feſt, der aber überall nach innen weiſt, dieſe füllt den Rahmen von innen heraus. In der ſo angeordneten genaueren Zerlegung kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit im engſten Sinne, die Qualität des Materials, an die Reihe. In den Bedingungen, wie ſie der §. aufſtellt, unterſcheidet ſich leicht: ein Zuwenig, eine rechte, poſitive Mitte und ein Zuviel. Wir nehmen die Mitte, die poſitive Forderung, ſogleich heraus und erklären ſie näher. So wie die dargeſtellte Schwere des organiſch Lebendigen mit der gemein realen Schwere des Materials an ſich nichts zu ſchaffen hat, doch aber dieſe in jener verhüllt mitwiegt, ſo geht auch Textur und Farbe des Stoffs die darzuſtellende Form nichts und doch viel an. Das warme Fleiſch- und Hautleben, der fließende Gewandſtoff kann mit dem todten harten Körper, dem nur ein Schein der lebendigen Form durch eine Bearbeitung, welche ſeine Grenzlinie beſtimmt, übergeworfen werden ſoll, vorerſt nichts zu thun haben. In der That aber haben die äußerſten Linien des organiſch Lebendigen eine Weichheit, eine Lockerung, einen ſammtenen Anflug, der dem taſtenden Sehen das warme Leben, ſeinen Hauch und Athem, ſeine Geſchmeidigkeit, ſein nach außen ſtrömendes ſtilles inneres Gähren zu fühlen gibt, und auch die künſtliche Bedeckung wird auf der Oberfläche die innere Fügung des Stoffs kund geben, wodurch das Gewand dem lebendigen Seelenbau beweglich ſich anſchmiegt und folgt oder ihn als härtere Schaale deckt. Es leuchtet ein, daß dieſe Beſtimmtheit der Oberfläche durch Meißel und Gußform nicht nachgebildet werden kann, wenn ihnen das Material nicht durch die Art ſeines Gefüges irgendwie entgegenkommt. Die Haut hat aber auch eine gewiſſe Durchſichtigkeit; die Bildnerkunſt kann von derſelben, obwohl dieſe Qualität aus dem Reiche der reinen Form bereits in ein anderes hinüberführt, nicht völlig abſtrahiren, denn die feſten Formen ſelbſt würden anders geſehen werden, wenn nicht jener Schimmer des annähernd Durchſichtigen ſich über ſie ausbrei-

Digitized by Google

tete: eine Weichheit der Uebergänge, eine Milde, ein Hinüber- und Herüberſcheinen einer Form in die andere iſt über ſie ausgegoſſen, das irgendwie im Werke des Künſtlers nachgeahmt werden muß und doch durch Meißel und Gußform allein ebenfalls nicht nachgeahmt werden kann; das Material muß alſo irgendwie auch hier entgegenkommen. Gehen wir nun noch weiter und ſehen auf die eigentliche Farbe, ſo iſt ſogleich wohl zu bemerken, daß wir die Frage von der Polychromie hier noch völlig ausſchließen und die reine Abſtraction der feſten Form vorerſt als unbezweifeltes Grundgeſetz annehmen; es kann alſo nur die Rede ſein von einer Farbe ohne Farbe, von einer mittelbaren Andeutung der Farbe, wie man von einem guten Kupferſtiche ſagt, er gebe die Farbe zu fühlen. Da die Farbe ſchließlich auf einer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren, plaſtiſchen Beſtimmtheit der feinſten Theile der Oberfläche eines Körpers beruht, welche gerade dieſe und keine andere Lichtwelle an ſich bindet, ſo gibt es auch für das taſtende Sehen ein gewiſſes Gefühl der Farbe. Soweit hat es die Bildnerkunſt jedenfalls mit der Farbe zu thun und auch dieſer Forderung muß die Qualität des Materials in irgend einem Sinn, den wir noch gar nicht näher beſtimmen, entgegen kommen. Die nähere Beleuchtung dieſes und der andern Sätze ergibt ſich erſt, wenn wir nun die verſchiedenen Arten des Materials wirklich daran halten. Die zwei andern Feſtſtellungen, welche ein Zuwenig dieſſeits, ein Zuviel jenſeits dieſer richtigen Mithülfe des Materials bezeichnen, finden eben hiemit zugleich ihre Erläuterung. Thon und Gyps ſind wegen ihrer Weichheit leicht zu formen und nachher verhärten ſie ſich an Feuer und Luft, allein es läßt ſich ihnen nicht genug Schärfe der Formen geben, ſie haben zu wenig Härte, Dauer, und man ſieht ihnen dieß auch an. Thon hat zudem eine trockene, todte und zugleich zu ſpezifiſche Farbe und verlangt ein ſo völliges Anmalen, wie es jedenfalls, auch wenn ein gewiſſer Grad von Polychromie zuläſſig wäre, verworfen werden muß. Nach dem Aufhören der rohen Götzenbilder ſank daher das Thonbilden ſchon bei den Griechen, vereinzelte Ausnahmen und Werke der Zierplaſtik abgerechnet, herunter zur Beſtimmung der bloßen Vorarbeit, zum Materiale für das bloße Modell. Gyps hat nicht die ſtörende ſpezifiſche Farbe, aber ebenfalls todten, trockenen Ton, und da das undurchſichtig Trockene hier weiß iſt, ſo treten alle Formen mit roher Wahrheit hervor, alles Flüſſige, Geſchmeidige verſchwindet (vergl. Feuerbach D. vatic. Opoll S. 174—176). Es iſt der kahle, fahle, klangloſe Eindruck, den alle erdig breiige, dann verhärtete Subſtanz macht. Gyps iſt daher zum Mittel der bloßen Vervielfältigung oder des erſten Abdrucks der lebendigen Form für Zwecke der Vorſtudie heruntergeſunken. Holz iſt wegen ſeiner faſerigen Textur leicht zu ſchnitzen, aber dieſe ſtört den Künſtler auch wieder

durch Colliſionen der Kunſtaufgabe mit ihren Lagen, und die Schärfe der Formen iſt, wie das ganze Werk, ungleich vergänglicher, als Stein und Metall. Zudem hat es ebenfalls zu viel ſpezifiſche, durch Nachdunkeln ſich noch verdüſternde Farbe und führt daher zum Vergolden, zum völligen Anmalen. Schon die Griechen gaben es daher, indem ſie den Uebergang zum Stein durch die Akrolithen nahmen, auf; nur Feld- und Gartengötter blieben hölzern. Das Holz bleibt aber höchſt wichtig für eine prinzipiell als Moment in der Architektur behandelte, dem Ornament entblühende, maleriſch aufgefaßte Plaſtik, und ſo müſſen wir es bei der Geſchichte dieſer Kunſt im Mittelalter wieder auffaſſen. Man ſieht nun, wie dieſe drei Stoffe dieſſeits der aufgeſtellten rechten Eigenſchaften liegen: ſie entſprechen weder den ſtreng techniſchen (obwohl bereits auch äſthetiſchen) Forderungen der Schärfe und Dauer, noch auch der feineren eines zum lebenswarmen und ſeelenvollen Ausdruck leiſe mitwirkenden Materials; ſie ſind zu arm. Andere dagegen liegen jenſeits: ſie ſind zu anſpruchsvoll. Stein des Urgebirgs ſetzt durch ſeine Härte der Bearbeitung Schwierigkeiten entgegen, mit deren Ueberwindung nur eine unreiſe oder überreife Zeit zu prahlen liebt; gelingt die Ueberwindung völlig, ſo führt ſie nothwendig einen Grad der Glätte mit ſich, in welchem der Duft des Lebens zu ſchillernder Eleganz zerſchmilzt, ohne daß doch der Eindruck des Spröden verſchwindet. Zudem ſteht nun aber die Farbe im Mißverhältniß zur plaſtiſchen Aufgabe; das Schwarz des Baſalts verdüſtert die Lichterſcheinung des organiſchen Lebens; Roth, Grauroth, Grünlich und die weiteren Farben, worin Porphyr, Granit, auch Baſalt, Syenit ſich vorfinden, überſpringen mehr oder minder die leiſe, beſcheidene Linie, innerhalb welcher die Andeutung der Farbe mit der Nachbildung der feſten Form ſich vereinigen darf. Daſſelbe gilt von ſchwarzem und farbigem, namentlich mehrfarbigem Marmor. Die Wahl ſolcher für ſich, ſtatt für den dargeſtellten Inhalt ſprechender Stoffe ſagte der Vorſtufe der Kunſt in Aegypten und der Ueppigkeit des römiſchen Kaiſerreichs ſo wie des achtzehnten Jahrhunderts zu; reife und geſunde Kunſt überläßt ſie der untergeordneten Tektonik und Zierplaſtik. Scheinbar ſpricht dieß bunte Material in richtiger Anwendung nicht für ſich, ſondern drückt die Farbe des Gegenſtandes aus; die Zuſammenſetzung von Büſten aus verſchiedenen Marmor-Arten in der ſpätrömiſchen Zeit iſt ein Surrogat für die Polychromie; wir werden aber ſehen, daß die Polychromie jedenfalls Grenzen hat, welche dieß Surrogat ſo überſchreitet, daß doch das ſtoffartige Prahlen mit dem Material an ſich wieder vorſchlägt. Das Elfenbein haben die Griechen in der Periode der ſchwungvollſten Blüthe ihrer Plaſtik zu prachtvollen Coloſſalwerken verwandt. Es nähert ſich etwas dem Fleiſchtone und ſcheint dadurch unſerer Hauptforderung zu entſprechen; allein ſein Farbenton iſt

zugleich wachsartig, todtenhaft, und die völlige Glättung, die ſich bei dieſem Stoffe von ſelbſt ergibt, verſchwemmt die Formen in demſelben Schillerglanz, den wir ſchon oben getadelt. Aus vielen Stücken muß das Gebilde über einem hölzernen Kerne gefügt werden und iſt daher ſehr vergänglich. Spröd und trocken trotz dieſem Glanze bedarf es einer Hebung und Belebung durch ein Material von dem energiſch farbigen Glanze des edlen Metalls. Die Verbindung mit Gold liegt ſchon aus dieſem Grund nahe. In Wahrheit aber handelt es ſich noch um ein Anderes: nämlich auch hier und gerade hier ganz beſonders um den Werth, um die Koſtbarkeit des Materials an ſich. Wenn die Griechen aus der Zeit vor Perikles die Liebe zu chryſelephantinen Werken in die Blüthe ihrer Kunſt herübernahmen, ſo wirkte darin zunächſt das nicht rein künſtleriſche Cultus-Motiv, die Gottheit durch das Koſtbarſte zu ehren, was man ihr darbr.ngen konnte; zugleich galt es, die großen Siege über die Perſer zu verherrlichen, den Aufſchwung Athens, den Reichthum der Siegesbeute zu entfalten. In dieſe religiöſen, geſchichtlichen Bedingungen legte ſich nun der erhabenſte Kunſtſtyl und wuchs mit ihnen in jenen berühmten Werken des Phidias und Polyklet zu einem Ganzen zuſammen, wie ein ſolches nicht wiederkehren kann; die Nachahmungen in der makedoniſchen Zeit und bei den Römern trifft aller aus dem ſtrengen Prinzip oben abgeleitete Tadel, dem die großen Meiſter entweichen, indem ſie den bloßen Stoffwerth durch den höchſten Kunſtwerth verklären, wie der Adelige, der ſeinen Geburtsadel in Seelenadel aufhebt. Bildwerke ganz aus Gold oder Silber leiten dagegen den Blick ſo ungetheilt auf den Stoffwerth, daß eine ſolche Plaſtik ſich unmittelbar als nicht reine Kunſt, als Dienſt des Luxus erweiſt, mag er mehr im Naturell liegen, wie im Orient, oder die Frucht ſpäter Ueberbildung ſein, wie im römiſchen Kaiſerreich. Ihr wahres Gebiet hat eine ſolche Technik in der Zierplaſtik, auf die ſich auch die Arbeit in Elfenbein zurückziehen mußte. Als das jenen richtigen Bedingungen entſprechende Material bleibt uns nur Erz und dauerhafter Stein ohne ſpezifiſche Farbe, d. h. Steinarten von beſcheidenem, grauem, graugrünlichem, gelblichem, röthlichem Tone wie Tuffſtein und verſchiedene Sandſteine, namentlich aber der rein weiße edle Kalkſtein, der im engern Sinn Marmor heißt. Jene Arten gruppiren ſich durch ihren gedämpften Farbenton mit dem Erze zuſammmen, dem man durch verſchiedene Miſchungen verſchiedenes Colorit geben kann, das aber in den gewöhnlichen Bindungsverhältniſſen des Zinns und Kupfers im Allgemeinen einen braungelblichen Ton hat und aus dem gelungenen Guſſe mit einem matten goldähnlichen Glanze hervorgeht, dem die Griechen durch eine etwas dunklere Miſchung etwas von dem Sonnegebräunten Farbenton der griechiſchen Körper gaben. Vergoldung

Digitized by Google

von Erzbildern fügt eigentlich dem Kunſtwerthe das ſtörende Intereſſe materiellen Werthes bei; in Prunkſälen, wo es darauf ankommt, Reichthum zu entwickeln, mag ſie am eheſten gerechtfertigt ſein; durch richtige und wirkſame Vertheilung des Matten und Glänzenden wird ſie wieder mehr auf den reinen Kunſteindruck zurückgelenkt. Dieſes Material iſt nun freilich ein unendlich edleres, als gewöhnliche Steinarten. Es hat nicht jenen Duft, jenen Anklang des Halbdurchſichtigen an das Fleiſch, den wir vom glücklichſten Materiale fordern, aber es liegt etwas Eigenes im Gefühle des Metalls: man möchte in tieferem Sinne ſagen, etwas Klangvolles. Indem das Metall ſeineg ediegene Cohäſion, im energiſchen, ſchwungvollen, mutherregenden Klange äußert, gibt es ſich dem Gehör als ein Körper kund, der allem Poetiſchen näher liegt, als der dumpf erdröhnende Stein; dieſer Eindruck trägt ſich nun auch in das Geſicht über und da wird trotz der ſpröden Cohäſion, ja *durch* die feuergehärtete Kraft dieſer Sprödigkeit das Gefühl des Klangvollen zu einem Gefühle des Bewegungsvollen im leibhaften Gliederbau des Seelenlebens. Zu dieſem Eindruck wird allerdings auch eine gewiſſe Lichtheit erfordert; das ſchwarzgraue *Eiſen* iſt daher ein ungünſtiger Stoff und im §. gar nicht beſonders aufgezählt. Das Auge fühlt es aber dem erzgegoſſenen Werke auch an, daß es nicht durch ein Abſchlagen von harter Maſſe, ſondern durch ein Einſtrömen geſchmolzener in eine Form entſtanden iſt (von der neueren Erfindung der Galvanoplaſtik müſſen wir abſehen, weil noch zu wenige Proben im Großen vorliegen, um zu beſtimmen, wie ſich das techniſche Verfahren dem Auge äſthetiſch zu fühlen gibt); dieß fühlbar Bewegte der Entſtehung gemahnt mitten in der Erſtarrung zu monumentaler Härte an die Blutwärme des Lebens. Mit dieſem techniſchen Prozeſſe der ars statuaria hängen nun große Vortheile im Umfange des Darſtellbaren zuſammen: die Größe des Werks iſt ungleich mehr in das Belieben des Künſtlers geſetzt, als wo er von dem Zufalle des Steinbruchs abhängt; zugleich kann er mehr Leichtes, Dünnes, wie flatternde Gewänder, Locken, ohne Stabſtützen (puntelli) ausführen, als der Bildhauer; er hat weniger Kampf mit der wirklichen Schwere, da er durch Gewichtverſtärkung auf dem einen und Verdünnung auf dem andern Puncte ſeines hohlen Guſſes unvermerkt nachhelfen kann, daher kann er in der Kühnheit der Stellungen und Bewegungen ſo weit gehen, als immer der Geiſt ſeiner Kunſt ihm geſtattet. Man denke an den ausholenden Diſcuswerfer des Myron, den Apoxyomenos des Polyklet, den Kairos des Lyſippus; Leochares wagt einen vom Adler emporgetragenen Ganymed, wo die ſichtbare Tragkraft des Adlers den ganz aufgehobenen Schwerpunct erſetzt. In der Marmor-Nachbildung erſcheint hier alle Kühnheit geſchwächt. Dagegen iſt nun auch der Mangel des Erzguſſes nicht zu überſehen. Der Metall-

Digitized by Google

ſchimmer ſoll zwar, wie ſchon geſagt, ein matter ſein; daß aller eigentliche Glanz äſthetiſch ſtörend iſt, haben wir ſchon geſehen, und es iſt vom Uebel, wenn ein gegoſſenes Werk durch Ciſeliren jene ſogenannte Gußhaut verliert, welche ihm den erwünſchten gedämpften, nicht völlig glatten Lichtton und Strich gibt; immer aber bleibt ein Grad von Spiegelglanz, worin die Formen zerrinnen, indem von den beleuchteten Theilen zu ſtarke Lichtreflexe in die beſchatteten fallen, wodurch bei dunklerem, braunrothem Tone die weniger ſichtbaren Formen nicht deutlicher, ſondern noch undeutlicher werden. Dieß nöthigt zu ſtarker Hervorhebung des Details, des Knochens, Muſkels, der Sehne (vergl. Feuerbach D. vatic. Apoll S. 174. 175), und eine mediceiſche Venus erſcheint in Erznachbildung glatt und flach. Nimmt man nun alles dieß zuſammen, ſo erhellt, daß der Erzguß auf das ſtark Ausgeſprochene, Härtere, Kühnere, zunächſt alſo das Athletiſche, Heroiſche, überhaupt aber auf das realer Beſtimmte, vom reinen Ideal durch ſpezifizirtere Exiſtenz Abliegende, namentlich auf die monumentale Bildnißſtatue und auf das Hiſtoriſche, ſoweit die Bildnerkunſt es ergreifen kann, angewieſen iſt. Da dieſe Beſtimmung deſſelben namentlich auch in dem beſtimmteren Farbenton ihren Grund hat, ſo können wir ebendaſſelbe von dem gewöhnlichen Steine ausſagen, freilich nicht mit derſelben Kraft, denn ſein Farbenton — von den bunteren Steinen iſt nicht mehr die Rede — hat nie die Wärme des Erztons und das mehr oder minder Fahle deſſelben wird nicht durch jenen klangvollen Charakter des Metalls gehoben, daher es nahe liegt, ihn wie die Holzſculptur ganz maleriſch zu behandeln und völlig zu färben, wie das Mittelalter gethan hat. Im Gefüge iſt er theils talgig, theils zu grobkörnig. Sehen wir dagegen den reinen weißen Marmor an, ſo bietet er freilich mehrere der Vortheile nicht, die der Erzgießer genießt. Der Erzguß mußte namentlich in der Kühnheit der Stellungen vorangegangen ſein, ehe der Bildhauer, doch nicht ohne die ſichtbare Hülfe der Gewichtausgleichenden, ſtützenden Baumſtrünke und anderer Hülfen, Werke wie die pferdebändigenden Coloſſe, den borgheſiſchen Fechter, den Laokoon wagen konnte. Dagegen wohnt nun in dieſem Materiale ein milder Lichtgeiſt wie in keinem andern, und ſchön ſpricht Tölken (Ueber d. Basrelief u. ſ. w. S. 137) von der „Unſchuld" des Marmors. Sein reines Weiß drückt die Idealität der Abſtraction von allem empiriſch wirklichen Blut- und Säfte-Leben, die Erhebung in die Freiheit vom empiriſch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs, die wir vom Materiale forderten, zu verſagen; denn die vorzüglichſten Brüche liefern einen Körper, deſſen Weiß mit der Zeit einen Anhauch wie von einem zarten Goldtone annimmt und dadurch ſanft an Fleiſch und Haut erinnert, ſo der pariſche und penteliſche Marmor; das Körnige (bei dem

Digitized by Google

pariſchen Marmor etwas ſichtbarer, bei dem penteliſchen mehr mit Talk durchzogen) deutet leicht die poröſe Natur der Haut an; das Weiß iſt glanzlos, die Formen können erſcheinen, aber der Anflug von Duchſichtigkeit und das milde Licht nimmt ihnen die Gröbe des Empiriſchen und entſpricht ohne eigentliche Nachahmung dem wirklichen Hauche von Durchſichtigkeit, den die Haut hat, ſo wie dem Weichen, Anſchmiegſamen der Gewänder. Daher „das ſanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Partheien, die Abſtufungen von Licht und Schatten, der ſanfte Zauber der Reflexe" (Feuerbach a. a. O. S. 177) bei dem warmen, fleiſchigen und doch nicht widrig fettigen Charakter. Winkelmann hat ſich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Maſſe oder Teige gegoſſen ſcheint, für den ſchönſten hält und annimmt, der pariſche werde ſo beſchaffen geweſen ſein (Geſch. d. Kunſt d. Alt. Band 3 S. 100); ſolcher Mormor wäre gypsartig. Das völlige Glätten des Marmors iſt ein geiſtloſes Verfahren ſpäter Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchſichtig lichten Seelenhauch in geiſtlos platte Eleganz verſchwemmt. In der guten Zeit hat man den Marmor nach dem Abreiben mit Bimsſtein noch einmal mit dem Eiſen ſanft übergangen, um das Flaumige des Lebens wiederzugeben und „die äußerſte Haut des Laokoon, welche gegen die geglättete und geſchliffene etwas rauchlich ſcheinet, iſt wie ein weicher Sammt gegen glänzenden Atlas" (Winkelmann a. a. O. S. 105). Wenn die Griechen durch die Einreibung von geſchmolzenem Wachs den körnig durchſichtigen Charakter des Marmors zuklebten, ſo war dieß offenbar eine Vorarbeit der Polychromie, von der wir hier noch ganz abſehen. Es ergibt ſich aus dieſem reinen Charakter des Marmors, daß er ſich nicht nur für die Anmuth, für die weibliche Schönheit, ſondern höher für alle Geſtalten eignet, die im Mittelpuncte des reinen Ideals ſtehen, indem das Allgemeine der Natur und Menſchheit in ihnen mit dem möglich mildeſten Zuſatze des Beſonderen gemiſcht iſt: der reine Aether des reinſten Seins gegenüber der vom Lichte des Ewigen wohl überſtrömten, aber in ſich vom Erdendunkel härter beſtimmten, iſolirteren Exiſtenz der Erzgeſtalt. Daß im Marmor, obwohl er leichter zu bearbeiten iſt, als viele andere Steinarten, nicht die kühnen Stellungen möglich ſind, wie im Erze, dieß ſtimmt ganz mit der Ruhe des Ideals; er iſt auch nicht ſo dauernd, als dieſes, dadurch iſt nahe gelegt, daß dieß zartere Gebilde von ſchützenden Mauern umfangen ſei: der Gott gehört in den Tempel, der eherne Held trotze draußen dem Wind und Wetter und jener edle Roſt, die grüne Patine, die ſich mit der Zeit um die Bronce legt, zunächſt ein Kennzeichen der Aechtheit des Metalls, ſchmücke die ausharrende Kraft wie das Moos die ehrwürdige, in Stürmen ausdauernde Eiche.

Digitized by Google

§. 608.

Jede Zuthat von Farbe zu der Nachbildung der feſten Form, welche ſich nicht mit gewiſſen Andeutungen begnügt, iſt durch den reinen Begriff der Bildnerkunſt an ſich ausgeſchloſſen. Der nähere Maaßſtab für die Beurtheilung dieſer Uebertragung der einen Art der Phantaſie auf die andere liegt in dem Beſonderen der geſchichtlichen Zuſtände der Kunſt. Die Bildnerkunſt bedarf jedoch immer gewiſſer Licht- und Schattenwirkungen, welche, obwohl durch ihre eigenen techniſchen Mittel bewerkſtelligt, doch über das rein Plaſtiſche hinausgehen.

„Zuthat“ bedeutet, nachdem eine ſchon im Materiale liegende ſtärkere Farbenwirkung bereits abgewieſen iſt, eine Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk durch eine ausdrückliche techniſche Nachhülfe, Miſchung im Erzguß, Aufmalen, Einſchmelzen. Der §. läßt nur „gewiſſe Andeutungen“ zu; beſtimmter konnte der Spielraum im Allgemeinen nicht bezeichnet werden, als durch dieſen Ausdruck, der nur die volle und ganze Farbenwirkung deutlich und ſchlechthin ausſchließt. Vom rohen, grellen Anſtreichen thönerner und hölzerner Cultusbilder, was gewöhnlich mit einem völligen Ankleiden Hand in Hand geht, iſt hier nicht die Rede, dieß iſt primitives Kinderwerk, das nur im Oriente Gewohnheit blieb; bei Götterbildern war die einfach ungebrochene Farbe ſymboliſch; im claſſiſchen Lande wurde dieß blos vereinzelt bei Cultusbildern beibehalten, welcher ein beſonderes Herkommen die Symbolik der Farbe (wie den rothen Anſtrich mancher Bachusbilder) und den Puppen-Charakter bewahrte. Es handelt ſich hier von reifer Bildnerkunſt und einem ſolchen Bemalen ihrer Werke, wodurch mit der Nachahmung der feſten Form Alles verbunden werden ſoll, was der Maler an ſeinem Gegenſtande nachahmend wiedergibt. Dieß iſt nun alſo ſtreng und einfach abzuweiſen. Der Grund für dieſe Abweichung liegt zunächſt ſchon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die Lebendigkeit der Natur ſoll nur in einem reinen, nicht in einem gemein täuſchenden Scheine nachgeabmt werden, (vergl. §. 379 und §. 513, 2.) Ein ſolcher gemeiner Schein entſteht aber, wenn eine Kunſtform, die in einem beſtimmten ſinnlichen Materiale thätig und an deſſen Ausſchließlichkeit gebunden iſt, mit der Wirkung dieſes Materials die Wirkung eines weſentlich andern verbinden will, indem ſie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten, durch die Theilung der Arbeit erreicht wird (vergl. §. 533). Vollkommen zeigt dieß die Wachsfigur und man kann an ihr lernen, was in der gemeinen Täuſchung eigentlich enthalten iſt: indem ſie mit der feſten Form das volle Colorit verbindet, überraſcht ſie

im erſten Augenblick durch die Illuſion, als trete man vor eine lebendige Geſtalt; bei näherem Hinſehen aber erfährt man, was die Folge iſt, wenn die Kunſt mit der Natur in dem, was nur dieſer eigen iſt, in dem Eindruck des unmittelbar Lebendigen wetteifern will, die Kluft wird nur um ſo tiefer gefühlt, die Unmöglichkeit, ſie zu überſpringen, kommt nur um ſo ſtärker zum Bewußtſein. Dieß bewirken namentlich die gefärbten Augen: ihr wechſelnder Lichtpunct kann nur auf Eine Stelle aufgemalt werden, trete ich auf eine andere Seite, ſo fehlt er; Glas und anderes glänzendes Material gibt nicht dieſen Lichtpunkt in ſeiner geſammelten Intenſität, ſondern nur den allgemeinen Glanz des Auges wieder. Der Zuſchauer wäre nun eigentlich enttäuſcht, aber die Täuſchung wirkt durch ihre plumpe Gewalt in die Enttäuſchung ſo herüber, daß beide Stimmungen zum Gefühle des Geſpenſtiſchen unheimlich ſich verbinden: eine lebendigtodte, todtlebendige Larve ſteht vor uns. Eigentlich iſt nun kein Grund, warum nicht auch die wirkliche Bewegung in dieſes vollkommene Abbild aufgenommen werden ſoll, wie dieß öfters theilweiſe bei Wachsfiguren, ganz bei Automaten geſchieht, an die wir zu §. 599 ſchon erinnert haben. — Hat nun eine Kunſt, die im Uebrigen hoch ſtand, vollſtändig, d. h. mit Durchführung aller Farbenverhältniſſe, wie ſie der lebendige Körper zeigt (es handelt ſich hauptſächlich von Incarnat, Gewänder ſind unwichtiger, Licht und Schatten fallen, als durch die feſte Form ſchon gegeben, natürlich weg), ihre Bildwerke bemalt, ſo muß dieß ſeine Erklärung in beſondern kunſtgeſchichtlichen Verhältniſſen finden. Gethan hat dieß das Mittelalter, vorzüglich an Schnitzbildern, weniger vollſtändig bei Statuen in Stein; es iſt eine entſchiedene Uebertragung der maleriſchen Phantaſie auf die plaſtiſche, welche nur darum erträglich iſt, weil ſie im großen geſchichtlichen Zuſammenhang eines Kunſtſtyls ihre Stelle hat, den wir in ſeiner mildernden Rückwirkung auf dieſen Uebergriff ſeines Orts darzuſtellen haben. Von der eigentlich maleriſchen Bemalung iſt nun als zweite Stufe zu unterſcheiden ein beſtimmtes Angeben aller Localfarben, wiewohl ohne Verſuch, die feineren Töne und Uebergänge, die zärteren Einzelheiten, die Reflexe wiederzugeben, und wir faſſen mit ihr ſogleich eine dritte Stufe zuſammen, welche nicht alle Localfarben, ſondern nur einige angibt. Da wir die grelle Uebermalung dem Kindheitszuſtande unſerer Kunſt zugewieſen haben, ſo handelt es ſich auch bei der zweiten Stufe nur um einen milden Anflug ſämmtlicher Localfarben, insbeſondere des Incarnats. Die erſte Stufe gleicht dem Oelgemälde, die zweite einem Steindruck, deſſen Ganzes mit nur andeutenden Tönen übermalt iſt, die dritte einem ſolchen, worin nur einzelne Localtöne angegeben ſind, das Uebrige in Licht und Schwarz gelaſſen iſt, wie es aus der Hand des Lithographen kommt. Hätte die griechiſche Sculptur, nachdem

ſie das grelle Anſtreichen, das ſie vom Orient, namentlich Aegypten, überkam, hinter ſich hatte, die erſte dieſer Verfahrungsweiſen ſich angeeignet, ſo könnten wir hier nicht die beziehungsweiſe Rechtfertigung in Ausſicht ſtellen, wie ſie derſelben Behandlung des Bildwerks im Mittelalter zu gute kommen muß, wenn wir ſie geſchichtlich näher betrachten werden. Die Bildnerkunſt hatte im claſſiſchen Ideal eine Selbſtändigkeit, durch welche der Uebergriff ſchreiend hervorgetreten wäre. Es hat ſich nun aber mit der Polychromie der griechiſchen Plaſtik in der Zeit ihrer Blüthe offenbar ſo verhalten, daß ſie die erſte Stufe mied und ſich frei zwiſchen der zweiten und dritten Stufe bewegte, indem der einzelne Künſtler wie es ihm paſſend ſchien, mehr oder weniger ſein Werk dem maleriſchen Eindruck näherte, wiewohl keiner ihn in ſeinem ganzen Umfang mit der plaſtiſchen Schönheit zu vereinigen ſuchte. Alle Ergebniſſe der neueren Forſchung zeigen, daß allerdings die zweite Stufe des Verfahrens ſehr gewöhnlich war. Der Hauptbeweis iſt dieſer: es war, wie aus ſo vielen Beiſpielen hervorgeht, ſelbſt in der beſten Zeit und nicht blos bei chryselephantinen Werken, wie jene des Phidias und Polyklet, deren Edelſtein-Augen bekannt ſind, ſondern auch bei Erz- und Marmor-Arbeiten verbreiteter Brauch, farbige Augäpfel einzuſetzen, die Iris mit Pupille von einem Edelſtein oder einem andern dunkeln durchſichtigen Stoffe, das Weiße des Auges war im Marmor gegeben, doch ſcheint es auch von Elfenbein eingeſetzt worden zu ſein, bei Erzguß waren Silberblättchen gewöhnlich. Dieß läßt offenbar ſchließen, daß, wo die Spuren ſolcher Einſetzung fehlen, das Auge bemalt war. Mit vollem Rechte macht nun Hittorf gegen Kugler, der dieß zugibt, aber keinen Fleiſchton annimmt, geltend, daß das farbige Auge, wenn nicht zugleich dem Nackten des Körpers ein ſolcher Ton gegeben worden wäre, unerträglich geſpenſtiſch ausgeſehen hätte. Die Einſchmelzung von Wachs in den Marmor, wo er das Nackte darſtellte, haben wir ſchon bezeichnet als ein Verfahren, das als Erſtickung der charakteriſtiſchen Schönheit dieſes Materials nur begreiflich iſt, wenn ihm die Auflegung eines Farbentons folgte. Dann mußten aber auch die Lippen eine Andeutung ihres ſtärkeren Rothes bekommen; dieſe war daher ſchwerlich auf den äginetiſchen Styl beſchränkt, an deſſen Werken die Spuren ſich bekanntlich finden. Die Haare mußten folgen; Spuren von Vergoldung, von Einfügung aus vergoldetem Metall ſind bekanntlich nicht ſelten. Nun fehlt nur noch die Bekleidung, die, wenn einmal das Uebrige bunt war, gewiß nur weiß blieb, wenn ſie weiß erſcheinen ſollte, übrigens auch dann ihren farbigen Saum erhielt. Gürtel, Schmuck, Waffen u. ſ. w. ebenfalls bemalt, oder von Erz, vergoldetem Erz, Gold angeſetzt. Dieſe polychromiſche Behandlung war nun zwar keine ganz maleriſche, ſie blieb im wichtigſten Theil, im Fleiſche,

Digitized by Google

bloßer Anflug, aber auch ſo überſchreitet dieſe zweite Stufe den Spielraum, den der §. durch den Ausdruck „gewiſſe Andeutungen" offen läßt. Wir können ſelbſt Angeſichts der einzig reinen Begabung des griechiſchen Auges für Erfaſſung der feſten Form als ſolcher und der herrlichen Vollendung der Kunſt, die auf dieſes Auge ſich gründete, dieſes Urtheil nicht opfern, nicht dem geiſtvollen A. Feuerbach beitreten, wenn er dem wahren Grundgedanken ſeiner mehrerwähnten Schrift, wonach die griechiſche Plaſtik nicht auf todte Ruhe, ſondern auf Leben und Beſeelung drang, die beſondere Anwendung gibt, daß er die maleriſche Behandlung als „eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Natur mit dem bunten Glanze der Erſcheinung, einen ſanften Uebergang aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunſt in das helle Gebiet der Wirklichkeit, eine Lockung auch des blöderen Auges durch den Zauber eines bunten Sinnenſcheins zur ernſten Betrachtung des höhern poetiſchen Scheines" gegen „eine Theorie, welche jenes ſtoffartige Intereſſe als Entwürdigung der Kunſt verwehrt", in Schutz nimmt. Wir ſuchen einen andern Ausweg, die Vergleichung mit dem griechiſchen Drama. Die Dichtung und die reine Mimik war hier mit Muſik, Geſang, Tanz in einer Weiſe vermählt, welche uns unmöglich als Muſter dienen kann; die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt hat zu einer Trennung dieſer Formen nothwendig geführt. Die großen Tragiker bleiben uns gleich groß, obwohl wir ſie darin, daß ſie im Sinne dieſer Kunſt-Verbindung dichteten, nimmermehr nachahmen können, und wie wir von Aeſchylos und Sophokles das Bleibende, rein dichteriſch Schöne ohne das Recitativ und Geſang und marſchartigen Tanz des Chors genießen und unſerer Poeſie aneignen, ſo ſtreifen wir den Werken der großen Bildhauer die Farbe ab, die ihnen als vergänglichen, nur in einem beſondern Momente der Kunſtgeſchichte begründeten Anflug ohnedieß die Luft und der Regen ebenſo abgeſtreift hat, wie dem griechiſchen Tempel. Das lebendige, unmittelbare Ineinander, worin alle Künſte zuſammen ſich bewegten, war ein unendlich fruchtbarer Zuſtand; wir haben durch die Trennung verloren und gewonnen, wie denn durch alle Trennung der Zweige des Lebens die Fülle naiver Unmittelbarkeit verloren geht und doch das wahre Weſen des einzelnen Zweigs reiner entwickelt wird. Daß gerade die Bildnerkunſt dieſen Vortheil weniger genießt, als das Drama, hängt mit Hinderniſſen zuſammen, die anderswo liegen; das erkannte Geſetz der Farbloſigkeit iſt es nicht, was einer Blüthe der Plaſtik in der modernen Zeit entgegenſteht, ſondern der mangelnde Boden der Lebensbedingungen und Culturformen. Es bleibt nun die dritte Stufe, das Gebiet der zuläſſigen Andeutungen, zurück: aufgemalte bunte Kleiderſäume, ſchwacher Ton an einzelnen Gewandſtücken, Vergoldung von Diademen, Attribute, Waffen u. ſ. w. von Erz, etwa noch An-

Digitized by Google

deutung eines dunkleren Tons an den Haaren. Die Akrolithen, die Verbindungen von gemeinem Stein im Hauptkörper mit Marmor an Kopf und Extremitäten, von Holz und Gold, Elfenbein und Gold nebſt reichem Farbenſchmuck an Scepter, Thron, Schild u. ſ. w., kann man hieher rechnen. Die Griechen ſpielten zwiſchen dieſen Andeutungen nach Gutdünken oder Umſtänden umher und griffen ebenſo unbeſtimmbar nach der zweiten Stufe der Bemalung hinüber. Die Aufſtellung einer Statue, der Hintergrund, auf dem ſie geſehen wurde, ob bunter oder einfärbiger, die Bemalung des Grundes bei Relief und Giebelfeldgruppe war wohl dabei von beſtimmendem Einfluß. Der beſcheidenere Grad, die blos punctuelle Andeutung, Umſäumung, ſcheint es, was Plinius circumlitio nennt (vergl. O. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunſt S. 431 Anm. v. Welcker); ſie erſcheint zierlich an der Diana aus Herculanum im Muſeum zu Neapel und wurde durch beſondere Techniker, die Enkauſten, Vergolder und Bemaler der Statuen beſorgt, die natürlich nach Verlangen auch die ausgedehntere Bemalung ausführten. Das Auge konnte in dieſer nur punctuellen Andeutung nicht durch farbige Mittel bezeichnet ſein, weil das Fleiſch auch nicht angegeben war; aber es konnte nach Umſtänden durch Eingrabung des Randes der Iris und vertiefte Höhlung der Pupille hervorgehoben werden. Einzelne Farben-Andeutungen im Erzguß, Vergoldungen oder Einlegung von Gold, Silber an Schmuck und Waffen gehören zu dieſem Syſteme des leichteren polychromen Anflugs, nicht aber die Spielerei, durch Zuſätze zur Erzmiſchung die Schamröthe eines Athamas, die Todtenbläſſe der Jokaſte nachzuahmen, am allerwenigſten jene oben erwähnten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen hier kein über das Nackte verbreiteter Fleiſchton das mildernde Gegengewicht gab, welche daher im Erzguß abſcheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die ſie einſetzten. Im Uebrigen und Ganzen darf das Prinzip der reinen feſten Form nicht bis zur Verwerfung und blos hiſtoriſchen Entſchuldigung auch dieſer dritten Stufe angeſpannt werden. Wir werden noch auf andern Puncten ſehen, daß die Abſtraction der Plaſtik keine abſolute iſt. Ein leichter Traum, eine erblaſſende Reminiſcenz oder, wenn man will, ein erſter ferner Strahl der Farbe kann die Form umſäumen, ohne darum ihre weſentliche Wirkung zu zerſtören, und ſo muß es auch dem modernen Bildhauer erlaubt ſein, Schmuck, Haare, Waffen zu vergolden, einen Kleiderſaum zu bemalen und dergl. Für ſchlechthin nothwendig hielten aber die Griechen auch dieſen Anflug nicht; die Knidiſche Aphrodite und viele andere berühmte Statuen waren nach ausdrücklichem Zeugniß (Lucians Bilder 7) farblos. Es bleibt dabei, daß dieß das eigentliche reine Kunſtgeſetz iſt. — Es handelt ſich nun nur noch um die Bildung des Auges bei völliger Farbloſigkeit. Es iſt wahr, daß gerade hier, wo die

Digitized by Google

Körperlichkeit ſich ganz in die Idealität der farbigen Durchſichtigkeit mit dem intenſiven Lichtpuncte aufhebt, die Abſtraction der bloßen Form zur unerträglichen Härte zu werden ſcheint. Zunächſt jedoch hat der Bildhauer Mittel, das Auge ohne weitere Beihülfe zu beleben: er legt es tief und beſchattet, doch im Schatten ſchwungvoll rund hervorgewölbt, zwiſchen den ſcharf erhöhten Augenknochen, die Naſe und den mäßig verſtärkten Backenknochen (Winkelmann Geſch. d. Kunſt Band 2 S. 198 ff.). Eine leiſe Veränderung in dieſen Formen, in den Hügeln und Senkungen umher und in der Höhle, erzeugt die bedeutendſte Wirkung im Ausdruck; die zarten Licht- und Schatten-Uebergänge geben jenen fernen Anſchein des Blicks, wie er gerade dem Weſen der Plaſtik entſpricht. Hiezu wirkt aber hauptſächlich die Behandlung des Augenlids. Es tritt ſchon in der Natur bei einem glücklich entwickelten Menſchenſchlage (vergl. zu §. 318 S. 163) als ſtark ausgeladenes, faſt rund übergewölbtes Geſimſe hervor, die Kunſt verſtärkt dieß und nun gibt die leiſeſte Linie engerer Zuſammenziehung (ὑγρὸν in den Augen der Venus), weiterer Oeffnung u. ſ. w. die tiefſte Veränderung des Ausdrucks. Dieſe Mittel genügen bei Geſtalten, die dem Kreiſe ruhiger, reiner Idealität angehören. Bei beſtimmteren, realer bedingten Naturen aber, namentlich wenn ſie in einer ſpeciellen Situation, einem Zuſtand entſchiedener Erregung, geſpannter Thätigkeit aufgefaßt ſind, drängt ſich das Bedürfniß einer beſtimmteren Andeutung des Auges auf: dieß iſt die ſchon erwähnte Eingrabung der Pupille und Einritzung des Iris-Randes; ſtreng genommen unplaſtiſch, weil durch eine Vertiefung der Schein eines nicht Vertieften, ſondern durch Farbe, Licht und Dunkel ſich Hervorhebenden erzeugt wird. Die aufgeregten Köpfe der Coloſſe von Monte Cavallo wären ohne dieſen letzten, Beſtimmtheit gebenden Punct nicht erträglich; das Aſtragalen-ſpielende Mädchen ſieht auf eine beſtimmte Stelle, ſie bedarf auch ſolcher Augenſterne. Daſſelbe gilt von der Bildnißſtatue; die Individualität im engeren Sinn fordert ebenfalls dieſe punctuelle Zuſammenfaſſung in der Behandlung des Auges. Dagegen das Weſen, das im Aether des Allgemeinen ruhig wohnt und thront, iſt nicht ebenſo in den Punct der Individualität zuſammengefaßt, richtet den Blick nicht ſo beſtimmt auf Einzelnes, iſt nicht nach außen ſo ſpeziell geſpannt; da genügen jene feineren Mittel in der Behandlung des Auges und der umgebenden Parthieen überhaupt. Es iſt jedoch ſchon bemerkt, daß auch dieſe über das plaſtiſche Prinzip in der abſoluten Strenge ſeines Begriffes hinausgehen; ſie ſind in Wahrheit bereits maleriſch. Solche über die rein plaſtiſche Styliſirung hinausgehende maleriſche Hülfen kann nun aber die Bildnerkunſt auch in andern Theilen nicht entbehren. Sie kann die Formen der Muſkel und Gewandfaltung nicht ſchlechthin ſo

Digitized by Google

behandeln, wie es die ideale Läuterung und Erhöhung des Empiriſchen in ihren rein allgemeinen Bedingungen mit ſich brächte, ſie muß auf das Verhältniß der Bildſäule zum Standorte des Zuſchauers nach Höhe oder Tiefe, Nähe oder Ferne Rückſicht nehmen; manche Abweichungen von der ſtrengen Proportion, Ungleichheiten der Ausführung, Unregelmäßigkeiten ſind dadurch bedingt, die nur der bemerkt, der den vom Künſtler perſpectiviſch berechneten Ort verläßt und das Werk in größerer Nähe, von anderer Seite beſchaut. Spezieller muß die Behandlung der Einzelformen, der Knochen, Muſkeln, Gewandfalten vielfach auf einen Schein arbeiten, der maleriſch zu nennen iſt: Erhöhungen, breite Maſſen, tiefes Ausmeißeln, Unterhöhlen, ſcharfes Abkanten müſſen dem Auge des Zuſchauers nachhelfen, damit es die Form ſo ſehe, wie ſie geſehen ſein will, genau betrachtet aber in Wirklichkeit nicht iſt, vergl. Feuerbach a. a. O. S. 189 ff. Von einer falſchen Uebertragung des Maleriſchen auf das Plaſtiſche, wie wir ſolche in der Zeit der Manieriſten werden eintreten ſehen, iſt dieſes berechtigte und nothwendige Hinüberneigen in den maleriſchen Schein wohl zu unterſcheiden.

§. 609.

1. **Die Raumloſigkeit des Bildwerks (§. 599) kann nicht in völliger Abſtraction zur Durchführung kommen: ein *Poſtament* trennt es vom natürlichen Boden; es ſteht, da die innere Verwandtſchaft mit der Baukunſt ſich auch als äußere Verbindung geltend macht, zu architektoniſcher Umgebung, ebenſo zu landſchaftlicher, in einem Verhältniß der Abhängigkeit, das ſich jedoch in das äſthetiſche einer geiſtigen Erinnerung des Schauplatzes verwandelt, in wel-**
2. **chem die dargeſtellte Perſönlichkeit wirkend vorgeſtellt iſt. Das *Größenverhältniß* der Statue iſt demnach ein relatives, aber nur bis zu einer gewiſſen Grenze, denn verglichen mit dem Gegenſtande der Nachbildung überſchreitet die Bildnerkunſt in ihrer monumentalen Bedeutung nothwendig das natürliche Maaß und fügt zu dem Erhabenen der Form das räumlich Erhabene. Größe der Aufgabe und des Maaßſtabs der Umgebungen ſteigert dieß zum Coloſſalen, das jedoch an dem Geſetze der Ueberſchaulichkeit organiſcher Schönheit ſeine Schranke hat.**

1. Es iſt ſchon zu §. 608 bemerkt, daß ſich, wie bei der Frage über die Farbe, ſo noch auf andern Punkten zeigen werde, wie die Abſtraction der Plaſtik keine abſolute ſei, und zu §. 606 bereits auch angekündigt, was ſich uns nun aufdrängt: es erleidet nämlich auch das Grundgeſetz, daß ſie ihrem Werke den Raum nicht mitgibt, eine Beſchränkung durch das unentbehrliche Poſtament. Wo das Bildwerk nicht durch ſeine Ver-

Digitized by Google

bindung mit einem Gebäude erhöht oder, als Relief, enger an deſſen Fläche geheftet iſt, muß es durch eine eigene Baſis über den gemeinen Boden emporgehoben werden. Allein dieſer einfache, ſparſam gegliederte und verzierte Würfel iſt doch nicht blos ein Mittel der Erhöhung, der Trennung vom Empiriſchen; er iſt ein Stück Boden, eine künſtliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die auch darum nicht fehlen darf, weil ja ſonſt jene Gewichtigkeit und freie Schwere, die wir ebenfalls vom Sculpturbilde ausgeſagt, gar keine Unterlage hätte, gegen welche geſtemmt ſie ſich geltend machen könnte. Es wird ſich dieſe Bedeutung des Poſtaments noch beſtimmter erweiſen, wenn wir Andeutungen der Landſchaft werden hinzutreten ſehen. Damit iſt jener tiefere Sinn nicht aufgehoben, den wir in der „Raumloſigkeit" des Bildwerks § 606 fanden; das Poſtament darf durchaus nicht in der Weiſe naturaliſtiſch ausgeführt werden, daß es an die Continuität des allgemeinen Raums erinnert, wodurch die Geſtalt, die darauf ſteht, zu einem von umgebender Natur abhängigen bedingten Einzelweſen würde; es muß weſentlich anſpruchlos, darf nichts für ſich ſein und es bleibt daher bei jenem Begriffe der Totalität, wonach die Geſtalt ihrem reinſten idealen Weſen nach auch den Raum in ſich ſelbſt trägt; es liegt hier einer jener heitern Widerſprüche der Phantaſie vor, vermöge deren einem Geſchöpfe des Geiſtes ein ſchwacher Schatten deſſen, was in ihm an ſich aufgehoben, reſorbirt iſt, doch wieder äußerlich hinzugefügt wird. Was die Größenverhältniſſe der Baſis betrifft, ſo ſind ſie natürlich ganz relativ; im Allgemeinen läßt ſich nur feſtſtellen: es ſoll nicht zu niedrig ſein, ſonſt hebt ſich das Bildwerk nicht gehörig vom empiriſchen Boden und von den auf ihm wandelnden empiriſchen Menſchen ab; nicht zu hoch, ſonſt entrückt es die Geſtalt in ſchattenhafte Ferne der Undeutlichkeit, verkürzt ſie zu falſchen Verhältniſſen, läßt ſie zu klein erſcheinen. Es kann ſich aber das Poſtament auch zu einer Gliederung entwickeln, welche ſich dem Architekturwerke nähert; in Abſtufungen nimmt es dann untergeordnete Bildwerke auf, welche auf das oberſte als Zielpunct des Ganzen vorbereiten. Es bildet ſich ſo eine cykliſche, epiſch reiche Compoſition wie an dem herrlichen Friederichs-Denkmal in Berlin. — Allein es handelt ſich noch um eine andere Form, in welcher die Reminiſcenz einer umgebenden Welt dem, doch in ſich totalen, Werke der Bildnerkunſt anhängt; als Poſtament iſt dieſe Reminiſcenz vom Künſtler ſelbſt ihm beigegeben, jetzt erſcheint ſie in Form äußeren Hinzutretens. Die Bildnerkunſt theilt mit der Baukunſt noch die ſehr beſtimmte Abhängigkeit von einem gegebenen Raume (vergl. §. 560); wie ihr Werk ſich ausnimmt, hängt ganz von der Stelle ab, wo es ſteht. Die Umgebung kann für das Bildwerk ſelbſt wieder eine architektoniſche ſein und iſt es in den meiſten Fällen gemäß jenem tiefen innern

Digitized by Google

Zuſammenhang beider Künſte, den wir ſchon hinlänglich beleuchtet haben; auch aus natürlichen äußern Gründen ſucht die Plaſtik durch Umſchließung ihr Werk zu ſchützen; doch tritt dieſer Anſchluß nicht immer ein, das Bildwerk kann auch unmittelbar in landſchaftlicher Umgebung ſtehen. Zunächſt nun iſt dieß Verhältniß zur architektoniſchen oder landſchaftlichen Umgebung ein Verhältniß unfreier Abhängigkeit; dieſe Unfreiheit kann aber auch hier zu einem freien Motive von Schönheit werden, ja muß es in den meiſten Fällen, denn daß man für die fertige Statue den Ort erſt ſucht, iſt der ungewöhnliche, der nicht natürliche Fall. Wird nun aber das Bildwerk für eine beſtimmte Umgebung meiſtens urſprünglich entworfen, oder muß es doch mit dieſer, wenn ſie erſt für es aufgeſucht wird, ſtimmen, ſo ſcheinen wir in die Malerei hinüberzukommen, welche ihre Figuren für eine ſolche Umgebung componirt. Allein der unendliche Unterſchied bleibt der, daß dieſe Kunſt die Umgebung ſelbſt mitgibt, jene nicht. Daher tritt auch hier wieder der rein äſthetiſch begründete logiſche Widerſpruch der Phantaſie auf, daß etwas zum urſprünglich Bezweckten hinzutritt, was durch daſſelbe an ſich eigentlich überflüſſig geworden wäre. Die Geſtalt erſcheint in dieſem ſchönen Widerſpruch wie ein Geiſt, der, den Bedingungen des Daſeins entnommen, aus ſeinem reinen Aether zur Erde herſchwebt, um in der bedingten und bedingenden Exiſtenz, die ihn nicht oder nicht mehr bindet, ſich mit freier Seligkeit umzuſchauen. Dieß „nicht oder nicht mehr" unterſcheidet die im engſten Sinn ideale und die zunächſt realer beſtimmte Natur. Der Gott iſt eigentlich das Weltall ſelbſt, er hat aber eine Welt außer ſich hervorgebracht: er thront nun in ruhiger Majeſtät in ihrem idealen Abbilde, dem Tempel. Vom Standpuncte der ſtrengſten Logik betrachtet wäre ſchon die Tempel-Aufſtellung ein Widerſpruch, denn das abſolute Weſen wohnt eigentlich nicht. Doch iſt der Tempel eine unendliche Abbreviatur des Naturlebens, ideales Gebilde wie der Gott ſelbſt. Neben dieſem idealen Abbild breitet ſich das reale Urbild deſſelben als empiriſche Natur aus, worin der Gott, als lebendes Weſen vorgeſtellt, waltet. Eigentlich iſt ſchon dieſe Vorſtellung des Waltens ein Widerſpruch, denn er iſt die Natur, ſie iſt in ihm zum Individuum aufgehoben, alſo kann ſie, ſtreng genommen, nicht neben ihm auch ſein. Sie iſt aber doch neben ihm; er iſt der Geiſt der Sonne, des Luftraumes, des Meeres, der Erde, dieſe ſind der Körper des Geiſtes, neben dem der Geiſt eigentlich nicht überdieß einen beſondern, individuellen Körper beſitzen kann, er beſitzt ihn aber doch und neben ihm breitet ſich jener nicht individuelle Körper aus. Wird nun der Gott in Kunſtgeſtalt hineingeſtellt in dieſen ſeinen Schauplatz, ſo iſt der Widerſpruch noch vollſtändiger, denn die ideale Zuſammenziehung der äußern Natur iſt nun im Götterbilde bis zur geſchloſſenen Verfeſtigung vollzogen;

Digitized by Google

aber auch dieß hält die Phantaſie von ihrem ſchönen Verdoppeln nicht ab und der Gott in voller Kunſt-Erſcheinung ſchaut ſich nun um im Schauplatze ſeines Wirkens, Poſeidon thront am Meere, Diana wohnt im Haine und Athene überſchaut freundlich ſchützend, dem Feinde feindlich ihr geliebtes Attika mit den heiligen Oelwäldern, die ſie ſelbſt gepflanzt. Untergeordnete Genien, die nicht ebenſo wie die hohen Götter aus Naturgeiſtern zu ſittlichen Weſen erhöht ſind, finden ihre Stätte noch beſtimmter in Hainen, Wäldern, Gärten, an Quellen, Flüſſen. Werden nun die höheren Weſen in ihrer ethiſchen und politiſchen Bedeutung gefaßt, ſo führt dieß entweder zur Aufſtellung im Tempel, wovon wir ſchon geſprochen, oder in einer geöffneten architektoniſchen Umgebung, und der Sinn der letzteren Aufſtellung iſt derſelbe wie der landſchaftlichen: Ackerbau, Gewerbfleiß, Handel, Geſittung, Geſetz, Recht, Krieg, Staat ſind im Gotte repräſentirt, dieß überſetzt die Phantaſie in die Vorſtellung, er habe ſie gegründet und regiere ſie, und die Kunſt errichtet nun ſein Bild am Hauſe des Gerichts, der Erziehung, den Hallen des Markts, auf der Burg; er iſt da im Seinigen zu Hauſe, ſchaut ſich um und ebenſoſehr bleibt er ſelbſtgenugſam in ſich und iſt das Alles ſelbſt. So nun auch der Heros, der ausgezeichnete Menſch in ſeiner ethiſchen, nationalen Bedeutung: als Sculpturbild iſt er verewigt und über den Schauplatz ſeines Wirkens unendlich hinweggehoben, aber die reine Geſtalt verläßt ihren Himmel, verweilt freundlich in den Straßen, Plätzen, wo ſie gewirkt; der Krieger hütet Burg und Zeughaus, der Dichter ſtellt ſich am Theater, der Künſtler am Kunſtgebäude, der Richter am Hauſe der Gerechtigkeit auf; die Errichtung von Standbildern in Sälen öffentlicher Paläſte kann zu dieſer nicht geſchloſſenen Aufſtellung gezogen werden, das Heroon iſt es eigentlich, was hier dem Tempel entſpricht. Die beſondere Art der Kämpfe und Leiden eines durch die Sage gefeierten Menſchen mag aber auch zur landſchaftlichen Aufſtellung führen und der vertraute Geiſterbeſuch kann ohne Verletzung jener idealen Raumloſigkeit ſelbſt ſo eng auf die wirkliche Natur bezogen ſein, wie jenes Bild des Narciſſus, das an die wirkliche Quelle geſtellt in ihrem Spiegel ſich zu beſchauen ſchien.

2. Wenn aus dieſer Beziehung zu umgebendem Raume, ſei er ein natürlicher oder geöffnete Architektur oder das Innere eines Tempels, die Relativität der Größenverhältniſſe für die Plaſtik von ſelbſt ſich ergibt, ſo muß ſich doch in dieſen die Nachbarſchaft der Baukunſt, ihr Herüberwirken in die Bildnerkunſt auch abgeſehen von der äußern Beziehung prinzipiell geltend machen; die verewigende, monumentale Natur, welche ſie mit jener gemein hat, muß alle Formen ſtrecken und erhöhen und der Menſch in ihrem Werke gleicht dem Odyſſeus, welchen, da er aus dem Bade ſtieg, Athene höher an Geſtalt und völliger ſchuf. Unſer Auge

mißt ja das Bildwerk, wenn auch nicht mit dem Maaßſtabe großer, maſſenhafter Umgebungen, doch immer der umwandelnden Menſchen, und wenn ein altes Geſetz gebot, die Statuen der Sieger in den Feſtſpielen nicht über natürliche Größe zu bilden, ſondern dieſe Ehre den Göttern vorzubehalten, ſo mußte in irgend einem Maaße doch die ſtyliſirende, keine mangelhaft entwickelte Form duldende Kraft der Kunſt immer zu einem Uebertreten deſſelben führen. Ein Werk, das nur natürliche Lebensgröße hat oder unter ihr iſt, kann natürlich immer noch ein Kunſtwerk ſein, denn das Künſtleriſche liegt ja doch im Qualitativen und wir haben von der großen Wirkung deſſelben bei ſehr kleinem Maaßſtabe das Beiſpiel des Herkules Epitrapezius angeführt zu §. 489, aber ganz in ihrem Weſen iſt die Bildnerkunſt doch nur, wenn ſie die innere Großheit, die in ihrem Style liegt, auch in äußerer Größe ſo ausdrückt, daß ihr Werk, hinausgeſtellt in Licht und Luft, oder hineingeſtellt nicht blos in Prunkgemächer, ſondern in erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, in jeder Meſſung mit Umgebendem noch groß und monumental erſcheint. Es kann ſo, wie es eine Kabinetsmalerei gibt, nicht eine Kabinetsplaſtik geben; dieſe wird durch die Kleinheit des Maaßſtabs blos anhängende Zierkunſt, während jene immer noch ſelbſtändige Kunſt heißen kann. Vereinigt ſich nun hier überhaupt die qualitative Erhabenheit der Form mit der quantitativen des Raums, ſo wird auch, je höher das Weſen einer Gottheit, deſto näher eine Steigerung der Maaße liegen, welche bis in das Coloſſale geht; es iſt dieſer innere Grund zunächſt für ſich zu faſſen, denn der Olympiſche Zeus und das Tempelbild der Athene von Phidias, beide ohne die Baſis etwa 40 F. hoch, das coloſſale Hero-Bild des Polyklet in Argos thronten in Tempeln, deren Verhältniſſe mit dem Werke des Bildners in Uebereinſtimmung ſchon urſprünglich entworfen waren. Das Alterthum gönnte ſolche Ehre den höchſten Landesgöttern und erhabenſten Götterſöhnen; in der neueren Zeit wird die Monumentſtatue des großen Mannes coloſſal ſein dürfen, ohne dem Vorwurfe vergötternder Schmeichelei zu verfallen, wie die Kaiſercoloſſe Roms; fein aber bemerkt A. Stahr (Deutſch. Muſ. v. Prutz. 1852 N. 9.), daß nicht ebenſo für Dichter und Denker das coloſſale Maaß ſich eigne, wie für die praktiſchen Naturen, die an ſich ſchon im Gebiete des Maſſenhaften, quantitativ Erhabenen ſich bewegen. Zur Höhe der Aufgabe an ſich kann aber nun die Meſſung mit großen Verhältniſſen der umgebenden, nicht urſprünglich mit der Statue zuſammengehörigen Architektur oder der Landſchaft treten und ſo war es wohl motivirt, daß die Athene Promachos, über 70 Fuß hoch, weit über Land und Meer hinaus ragte. Dagegen muß es auch eine Grenze geben, jenſeits welcher eine falſche Uebertragung der architektoniſchen auf die bildneriſche Phantaſie im Maaßſtabe der

Digitized by Google

Größe eintritt. Die Verhältniſſe des Bauwerks, weil ſie nicht Nachbildungen der organiſchen Schönheit ſind, wirken in einer Entfernung des Zuſchauers, in welcher organiſche Formen längſt ſeinem Auge wahrnehmbar zu ſein aufhören; ſteigt nun ein Bildwerk zu einer Größe hinan wie Bauwerke, ſo findet er gar keinen Standpunct, ſeine Formen zu erfaſſen, denn in der Nähe überſchaut er ſie nicht als Ganzes und in der Ferne zerfließt ihm das Einzelne. Der Orient und die ſpätere griechiſche Kunſt in den Sonnencoloſſen von Rhodus, namentlich dem größten von 70 griech. Ellen, die römiſche im Coloſſe des Nero von 110 F. haben in prunkender Ausſchweifung dieſe Grenze überſchritten.

§. 610.

Der Umfang des Darſtellbaren, zunächſt nach der allgemeinen Sphäre des Stoffs betrachtet, faßt außer dem menſchlichen Leben auch das thieriſche in ſich, deſſen edlere Arten zu dem Gediegenen und Ungetheilten des menſchlichen Daſeins, wie es die Plaſtik zu erfaſſen hat, ſich wie vorbildende Typen verhalten. Freundliche oder feindliche Zuſammenſtellung des Thiers mit dem Menſchen ſetzt durch den der unmittelbaren Vergleichung gegebenen Maaßſtab den Unterſchied der Kräfte und Formen in geſteigertes Licht.

Der §. geht zu einer neuen Seite über, die aber auch unter den Begriff der äußern Beſtimmtheit gehört, wie ſolcher relativ von dem Begriffe der innern zu trennen iſt: zu der Frage nach dem Umfange des Stoffs, ganz im Allgemeinen, in Beziehung auf die Sphären des Naturſchönen gefaßt. Die Landſchaft iſt (§. 599) weggefallen; wir werden jedoch noch einmal auf ſie zurückkommen. Das Thier iſt bisher neben der Hauptaufgabe der Bildnerkunſt, der Darſtellung des Menſchen, ohne nähere Begründung da und dort als Stoff angedeutet. Es iſt zunächſt die feſtgegoſſene Compactheit, die abgerundete Beſtimmtheit ſeiner Geſtalt und Bewegungen, was dieſer Kunſt der klaren Form unmittelbar zuſagen muß. Wie alle Kunſt harmlos nicht unmittelbar auf Gehalt losgeht, ſondern von richtigem Blicke geleitet die Formen ergreift, die ihren Stylbedingungen zuſagen, ſo erfreut ſich die Plaſtik an dem Geſchwungenen, Vollen, Runden ſchon der Linie an ſich. Der Kopf einer Taube, Ente, um ganz anſpruchloſe Beiſpiele zu brauchen, iſt plaſtiſch ſchön und lädt zum Nachbilden im plaſtiſchen Sinn ein. Die höheren Säugethiere, die Vielhufer und Einhufer, die bedeutendſten Pfotenthiere, Katze und Hund, vereinigen eine Fülle ſolcher ſchwungvoller Formen; man ſehe nur z. B. wenn der Löwe oder der ſtärkere Hund liegt, die ſchöne Linie der Hinterbacken, wie ſie an der ſchlanken Einziehung des Kreuzes ſich herausſchwingen. Am Geſchlechte der Schaafe mag den Maler die eigenthümliche

Digitized by Google

Stimmung, das Genährige, Dumpfe anziehen, den Bildhauer erfreut die Form eines Widderkopfs ſchon im Zug ihrer Linien. Die Lehre vom Naturſchönen hat überall in kurzen Zügen das Weſentliche angedeutet, auch über den Unterſchied der plaſtiſchen und maleriſchen Seite Winke gegeben. Nun aber kann es ſich doch auch in der bildneriſchen Auffaſſung um die Form nur in ihrer Einheit mit der ſeeliſchen Belebung handeln; das Thierleben iſt ein unfreies, bewußtloſes, ſeine körperliche Bildung nur der Ausdruck dieſer dunkeln Seele, und da fragt es ſich, wie eine Kunſt, welche kein Mittel hat, eine Lebensſtufe, die in dieſe Niedrigkeit gebannt iſt, durch die Farbe und den Stimmungshauch umgebender Natur in einem gewiſſen lockernden, dem geiſtigen Ausdruck nähernden Sinne zu durcharbeiten, dennoch berechtigt und gerufen ſei, dieſelbe ganz für ſich, ja ein einzelnes Thier als würdigen Gegenſtand zu behandeln. Geiſt in Naturform iſt Aufgabe der bildneriſchen Darſtellung, ein in ſich ungebrochenes, ungetheiltes, naives Seelenleben hat ſie zur Erſcheinung zu bringen. Ein ſolches iſt nun im Thiere ſozuſagen zu vollſtändig vorhanden. Es iſt vielſeitig in Empfindungen und Trieben, es zeigt beſtimmte Analoga mit dem geiſtigen und ſittlichen Leben des Menſchen, aber Alles liegt im Schooße bewußtloſen Dunkels gebunden. Dieſer Ueberfluß von Natur liegt jedoch für den plaſtiſchen Standpunct der richtigen äſthetiſchen Mitte um ſo viel näher, als der Ueberfluß von Geiſt, daß ſie gerade mit Vorliebe bei ihm verweilen wird wie einem ſichern Hafen, der ſie vor dieſem unruhigen Meere des einſeitig Geiſtigen, der ſinnlich ausgeſogenen, geiſtig verblaſenen Natur ſchützt. Die richtige Mitte wird eine Menſchheit ſein, wie wir ſie §. 350 von den Griechen ausgeſagt haben: „das Individuum athmet Geiſtigkeit in Form edlerer Thierheit", vergl. dazu Anm. 3. Iſt ebendamit der Grund ausgeſprochen, warum das thieriſche Leben dem menſchlichen, wie es die Plaſtik braucht, näher liegt, als ein überbildetes menſchliches, ſo heben ſich aus dieſer allgemeinen Nachbarſchaft auch beſtimmte Bilder näherer Analogie hervor. Menſchen wie die, von denen Göthe zu ſagen pflegte: es iſt eine Natur, erinnern häufig an gewiſſe Thier-Typen, oder umgekehrt, in der Thierwelt treten Typen ſo ausgeprägter Natur hervor, daß ſie wie vorbildend für menſchliche Charaktere, als Charakter-Typen erſcheinen. Adler, Stier, Eber, Hirſch, Widder, Roß, Löwe, Hund für das Komiſche, ſoweit die Bildnerkunſt ſich in es einlaſſen kann, Hahn, Eule, Storch, Ziege, Elephant, Bär, Fuchs ſind ſolche Erſcheinungen, die gerade durch die einfache Ausſchließlichkeit, womit ein Analogon ſittlicher Eigenſchaft in ihnen als Naturnothwendiges ſich darſtellt, ſich wie von ſelbſt anbieten, um menſchlichen Charakteren, ſelbſt wie ſie in die höchſte Idealität als Götter und die dieſem zunächſt liegende der Genien und Heroen ſich erheben, etwas von ihren

Zügen zu leihen; ebendaher müſſen ſie aber auch als Stoffe für ſich, worin nun das Analogon als ein ſelbſtändiges Ganzes auftritt und die vergleichende Beziehung nur leicht umherſpielt, der Bildnerkunſt zuſagen. — Dieſe Beziehung hebt natürlich den Gegenſatz nicht auf und das edelſte Thier bleibt zugleich ein unendlich Anderes, Niedrigeres, als der Menſch. Die Bildnerkunſt wird daher mit beſonderer Liebe den unendlichen Vorzug in der Aehnlichkeit durch Zuſammenſtellungen zeigen, worin das Thier als Gefährte, Geſpiele, Diener oder als bekämpfter Feind neben den Menſchen tritt; eine Welt von milden und vollen Contraſten und mitten im Contraſte von Verwandtſchaften wird ſich eröffnen. Wenn Herkules den Kretiſchen Stier bezwingt, ſo ſehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menſchlich Heroiſchen erhoben, über die in Formen verwandte rein thieriſche Erſcheinung ſiegen, wenn er die cerynitiſche Hirſchkuh zu Boden drückt, ſo meint man ihre zarten, ſchlanken Glieder unter der in vollem Gegenſatze wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bachus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenſchaftliche, Formenweiche des Gottes thieriſch ausgeprägt iſt, und Apollon und Artemis, die hirſchähnlich ſchlanken, ſpannen das willige Hirſchpaar vor ihren Götterwagen.

§. 611.

Der Umfang des Ausführbaren in Beziehung auf die Vielheit der in einem Werke zu vereinigenden Geſtalten erweitert ſich durch gewiſſe Arten engerer Verbindung der Bildnerkunſt mit der Baukunſt: namentlich die Gruppen der Giebelfelder und das Relief. Da jedoch die Fläche, aus welcher hier die Figuren in minderem oder ſtärkerem Grade der Erhebung, im Giebelfelde bis zur Ablöſung, hervortreten, keineswegs den in die künſtleriſche Darſtellung mitaufgenommenen Raum darſtellt, welcher, als architektoniſche oder landſchaftliche Umgebung behandelt, es zuließe, in beliebigen Abſtufungen der Entfernung nach der Tiefe beliebig viele Figuren aufzuführen und hintereinanderzuſtellen, ſo iſt jene Erweiterung eine beſchränkte und macht ihre Bedeutung erſt in der Frage über die Compoſition eingreifender ſich geltend.

Zu den Formen der engeren Verbindung mit der Baukunſt als eines Motivs, wodurch die Strenge des Geſetzes der Sparſamkeit in der Figurenzahl gemäßigt wird, können wir jene zu §. 609, 1. erwähnte reichere Gruppirung um ein gegliedertes Poſtament zählen; Aufreihungen vieler Statuen in Sälen, Treppenhäuſern, auf Galerieen können auch nach der Idee des innerlich Zuſammengehörigen geordnet werden, hier iſt aber der Begriff des Zuſammengehörigen ein ſo loſer, daß dadurch die Bildnerkunſt

nach der Seite der Figurenzahl nicht eigentlich erweitert wird; ſolche Zuſammenſtellungen kommen erſt bei der Frage über cykliſche Anordnung zur Sprache. Anders verhält es ſich, wo das Bildwerk vor eine architektoniſche Fläche auf ein Geſimſe geſtellt und von einem Rahmen, der es zu einem Ganzen zuſammenfaßt, umgeben wird, wie in dem ſtumpfen Dreieck des Giebelfeldes. Hier kann ſich die Sculptur in reichen Gruppen entwickeln, wie in den Giebelfeldern des Parthenon, des Zeustempels zu Olympia, des Athene-Tempels zu Tegea; allein auch dieſe Erweiterung geht nicht ſo tief, als es ſcheint, denn ſie fordert zwei Opfer: das der engeren Gruppirung und ebenhiemit das der vielſeitigen Schönheit, welche das freiſtehende Werk dem Umwandelnden darbietet. Alle Bildwerke, die ſich an eine architektoniſche Fläche ſchließen, ſind nur auf Einen Geſichtspunct berechnet und an der nicht ſichtbaren Seite nur ganz oberflächlich bearbeitet. Die Figuren des Giebelfeldes können aber auch mit der Fläche noch wirklich zuſammenhängen und dieß führt auf die beſondere Form der plaſtiſchen Darſtellungsweiſe, die wir bisher nur gelegentlich erwähnt haben, das Relief. Dieſe eigenthümliche Form iſt offenbar in Aegypten hervorgegangen aus eingegrabenen Umriſſen, alſo einem Verfahren des Zeichnens, das ſich mit einem architektoniſchen Körper dauernder zu vermählen ſuchte; man ging dann auf zwei Wegen weiter: man nahm das innerhalb der Umriſſe Stehengebliebene weg und hatte nun flach vertiefte Figuren, die man bemalte; oder man rundete die Formen der Geſtalten, die der tiefe, ſcharfe Umriß zeigte, nach dem Vorbilde der feſten Form in der Natur ab und dieſer Weg führte zum Relief, denn man hatte nun eine Figur, die, obgleich ſie auch noch bemalt wurde, doch innerhalb des Umriſſes ihre Formen plaſtiſch ausſprach. Es fehlte nur noch, was die Aegypter noch nicht wagten, daß man die Erhöhung zwiſchen ſolchen Figuren (ſog. Koilanaglyphen) abflachte bis an eine Grenze, die einen umſchließenden Rahmen darſtellen ſollte, daß man die Ausladung der Figuren nicht auf das Richtmaaß der weggenommenen, jenſeits des Rahmens aber belaſſenen Fläche beſchränkte, ſondern verſchiedene Grade der Erhebung je nach dem künſtleriſchen Bedürfniß (basso, mezzo, alto) wählte und endlich die Bemalung, wo nicht aufgab, doch als freie Zuthat in beliebiger Ausdehnung übte: ſo erkannte man, daß man in der Plaſtik ſelbſt, wenn man ſie ſo als aus einer Fläche nicht bis zur völligen Ablöſung herauswachſen laſſe, in gewiſſem Sinne malen und ſich ſomit unendlich freier bewegen könne, als in der völligen Rundbildnerei. Es war dieß nicht mehr ein eigentliches Malen wie jene den Koilanaglyphen vorangegangene Darſtellungsweiſe, aber die Plaſtik wies nun durch dieſe aus einer Art von Malerei an ſich ſchon entſtandene Form als ihren Endpunct nach der Malerei hinüber. Und wirklich iſt und bleibt das Relief eine Mittelform,

Digitized by Google

die zu dieſer Kunſt hinführt. Darin liegt nun aber auch eine Verſuchung zu wirklicher Vermiſchung der Grundgeſetze zweier Künſte, zu einer falſchen Uebertragung der maleriſchen in die plaſtiſche Phantaſie; die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künſtler des ſpäteren Mittelalters, der Renaiſſance- und Rokoko-Zeit erlagen in verſchiedenem Sinne dieſer Verſuchung. Das Grundgeſetz der Bildnerkunſt wird nämlich im Relief ſo wenig aufgehoben, daß es nach einer Hauptſeite ſogar noch ſtrenger wirkt, als in der Rundbildnerei, und nach einer andern zwar eine Erweiterung in ſich aufnimmt, jedoch, eben wegen der erhöhten Strenge auf jener Seite, nur zugleich mit einer weſentlichen Hemmung. Das heißt: in der Richtung der Tiefe kann das Relief ſogar weniger Figuren miteinander verbinden, als das freie Bildwerk, wohl aber in der Richtung der Länge, hier jedoch auf Koſten der ſtrengeren Einheit der Compoſition. Der Grund iſt dieſer: im freien Bildwerke muß der Künſtler zwar ſparſam ſein in Zahl verbundener Figuren, weil ſie ſonſt einander decken, übrigens aber kann er doch ſeiner Baſis einen verhältnißmäßig bedeutenden Umfang geben und ſein Werk kann umwandelt werden; das Werk des Reliefbildners aber kann nicht umwandelt werden und er kann den Mangel der Tiefe nicht durch Annahme verſchiedener Grade von Erhebung ergänzen, ſondern im Weſentlichen ſoll in jedem Relief Ein Erhebungsgrad herrſchen, denn er darf nicht meinen, durch die architektoniſche Fläche, auf welcher er darſtellt, nun einen Grund gewonnen zu haben, der ihm die Breite der Baſis erſetzte und weiterhin überhaupt einen beliebigen Darſtellungs-Umfang in der Richtung der Tiefe darböte. Die Fläche iſt nicht der Raum ſeiner Figuren, die Raumloſigkeit des Bildwerks iſt im Relief nicht aufgehoben, die Fläche iſt bildneriſch indifferent, geht nur die Baukunſt an, iſt dem Bildner nur das ſtoffartige Feſte, an das er ſein Werk, um die freiere Ausdehnung in die Länge zu gewinnen, anklebt. Was aus der Verkennung dieſer Indifferenz der Fläche entſpringt, hat Tölken (Ueber d. Basrelief u. ſ. w.) gezeigt: der geringſte Grad der Ausladung, der das Fernſte anzeigen ſoll, läßt das alſo flach Gebildete doch nicht fern erſcheinen, denn es fehlt die Abſchwächung der Farben und Tinten, welche dieſen Schein erzeugt, und der natürliche Schatten der Figuren, die ſtärker ausgeladen den Schein des Mittel- und Vordergrundes hervorbringen ſollen, hebt vollends, indem er natürlich weit genug reicht, um auf jenes Flachſte noch zu fallen, allen Ferne-Schein auf. Will man nun die vermeintlich gewonnene Tiefe dazu benützen, um Figuren in gedrängten Gruppen, alſo auch in mehreren Abſtufungen hintereinander zu verbinden, ſo verliert immer das Relief der vordern durch das der hintern und ſchließlich wäre der Bildner genöthigt, die vorderſte ganz frei abzulöſen, d. h. er wäre aus dem Relief ganz heraus und hätte

das Uebrige, was noch Relief ſein ſoll, in ſeiner Wirkung als ſolches zerſtört. Das Figuren-Gedränge ſpäterer, römiſcher Reliefs können wir nicht als eine berechtigte zweite Form dieſes Zweigs anerkennen, wie neuerdings geſchehen iſt. Der Bildner muß zufolge dieſen Bedingungen ſeine Figuren ſo viel als möglich mehr nebeneinander, als in die Tiefe hintereinander treten laſſen und obwohl ihm dieß immer noch erlaubt, ſie in Kampf oder anderer Handlung einander nicht nur gegenüberzuſtellen, ſondern bis auf einen gewiſſen Grad auch zu verſchlingen und ſo z. B. ein in einzelne Kämpfergruppen aufgelöſtes Schlachtgewühl aufzurollen, ſo wird doch das Natürlichſte ſein, wenn er als Stoff für ſeine Darſtellung ein reihenweiſes Auftreten, wie in Prozeſſionen, wählt. Das Relief iſt weſentlich ein Streifen, plaſtiſche Entwicklung des bloßen Ornaments, das architektoniſche Flächen umſäumt, und wohl möglich, daß, wie alle Verſchlußzierden auf die Kunſt der Weberei zurückweiſen (vergl. §. 573 Anm.), ſo auch jene älteſten ägyptiſchen Umriſſe eine Nachbildung von Gewobenem, Gewirktem, Geſticktem ſind, worin wir denn überhaupt den Anfang der Malerei zu ſuchen hätten. Es iſt alſo namentlich der Fries, dem ſich das Relief verbindet; die Metopen ſind einzelne Felder, die aber in ihrer Wiederholung ebenfalls einen Streifen darſtellen, und wie an das Bauwerk legen ſich ſolche Streifen an Sarkophage, Throne, Piedeſtale und an Gefäße, Geräthe (z. B. Schilde), wo ſie endlich zu der Kleinheit der Figuren heruntergehen, bei welcher die monumentale Kunſt der bloßen Zierplaſtik weicht. — Wir haben alſo jetzt das Geſetz der Wenigkeit der Figuren zwar ſich erweitern ſehen, doch nur in einer Weiſe, welche uns an der gegenwärtigen Stelle unſerer Erörterung geringen Zuwachs zeigt, vielmehr, wie dieß am Anfang dieſer Anm. von einer andern Art reicher Figuren-Aufreihung geſagt iſt, nach einer Seite, die erſt im weitern Verlauf zur Sprache kommen kann, der Compoſition nämlich, hinweiſt und zwar jener cykliſchen, wo es ſich nicht um Ein geſchloſſenes Kunſtwerk handelt, ſondern der Zuſchauer ſich fortbewegend von Kunſtwerk zu Kunſtwerk, endlich eine Summe von Kunſtwerken zu einem größeren, von Einem fruchtbaren Gedanken beherrſchten Ganzen ſich zuſammenſtellen ſieht. So folgen ſich im Streifen des Relief mäßige Gruppen oder einzelne Figuren, deren keine mit der andern eng verflochten iſt, der ganze Streifen geſellt ſich zu freiem Bildwerk und beide vereinigen ſich mit dem ganzen Bau und ſeiner übrigen Ausſtattung zu einer geiſtigen Einheit. Das an Figurenzahl ſo eben Gewonnene entflieht uns unter der Hand in die Längenrichtung und läuft in dieſen weitſchichtigern Zuſammenhang fort. Das Relief hat allerdings ſeine, wenn auch lockere, Compoſitions-Einheit, aber als Ganzes im größeren Zuſammenhang behält es dieſen fortleitenden, weiter führenden Charakter.

Digitized by Google

§. 612.

Auch in Beziehung auf die nähere Beſtimmtheit der Geſtalten in Sphäre, Lage, Handlung wäre ſomit der Umfang der Darſtellungsfähigkeit ein ſehr beſchränkter, wenn die Bildnerkunſt nicht durch gewiſſe mythiſche und ſymboliſche Hülfen, welche die Umgebung anzeigen, durch das Attribut, die Bekleidung, Schmückung, Ausſtattung, namentlich aber eine feſtſtehende Gebärdenſprache den Mangel zu erſetzen wüßte. Aber auch im Gebrauche dieſer Erſatzmittel ſelbſt iſt die Bildnerkunſt ſparſam, weil ihr ganzer Geiſt ſie auf das Allgemeine, vom Zufälligen entblößte Weſentliche hinweist, wie es in der Geſtalt an ſich liegt.

Die Bildnerkunſt bedarf Surrogate für den fehlenden Hintergrund und die beſchränkte Figurenzahl, Abbreviaturen, Auszüge, welche ſtellvertretend das Allgemeine, Viele, das die Hauptperſonen umgibt und uns beſagen ſollte, was ſie ſind, leiden, thun, durch ein Einzelnes andeuten. Es gilt dieß ſchlechthin, ohne Rückſicht auf eine beſtimmte geſchichtliche Form des Ideals, aber es kann auch nicht zur Sprache kommen, ohne ſogleich den Blick zu eröffnen in die Entwurzelung der Plaſtik, wie ſie da eintreten muß, wo jenes Prinzip des Vicarirens, des Ausſprechens einer ganzen Sphäre durch ein Individuelles, kurz der Act der äſthetiſchen Zuſammenziehung in ſeiner mythiſchen und ſymboliſchen Form, im Ganzen und Großen erloſchen iſt; wir werden jedoch Recht und Nothwendigkeit des Beibehaltens dieſer Abbreviatur durch eine Rückverſetzung in den Standpunct des claſſiſchen Ideals in dem Ueberblick über die Geſchichte unſerer Kunſt aufnehmen. In der That iſt die Verwendung jener Andeutungen auf dem Puncte, von dem es ſich nun handelt, auch bei den Alten nicht der reine und volle Ausdruck ihres mythiſchen Glaubens. Was zuerſt die Erſetzung der ausführlich bezeichnenden Umgebung durch ganze mythiſche Geſtalten betrifft, ſo iſt dieſer Gebrauch derſelben wohl zu unterſcheiden von dem Kunſtwerke, wo ſolche die Hauptperſonen ſind, den eigentlichen Zweck der Aufgabe bilden. Ein Flußgott, für ſich dargeſtellt, iſt nicht ſtatt des Fluſſes geſetzt, ſondern der Fluß iſt in ihm zur Perſönlichkeit, zur ganzen, menſchlichen erhoben; ſind aber die Hauptperſonen andere und ſoll ein Flußgott mit einer waſſergießenden Urne daneben oder im Hintergrund nur anzeigen, daß die Scene an einem Fluſſe vor ſich geht, ſo gilt jetzt dieſe Geſtalt nicht im vollen mythiſchen Ernſte, ſondern eigentlich mehr nur allegoriſch, doch bleibt der Vortheil, daß auch das Allegoriſche mehr Leben hat, weil die Wärme des mythiſchen Glaubens im Ganzen und Großen

die Grundlage bleibt. So dient nun jetzt eine Localgottheit, ein Genius, ein Gott für die wirkliche Darſtellung einer ganzen Landſchaft, Hain, Stadt u. ſ. w., ja die in Waſſer ſich auflöſende Geſtalt des Jupiter zeigt auf der Antonin-Säule den Eintritt erfriſchenden Regens an. Es handelt ſich aber nicht nur von der Scenerie im gewöhnlichen Sinne; auch eine Figuren-Menge ſoll durch Stellvertretung mit den wenigſten Mitteln ausgedrückt werden. Das Verhältniß kann ſich hier verändern: die ſtellvertretenden Figuren können als die Hauptperſonen, ja als die einzigen auf einem ganzen Kunſtwerk erſcheinen; aber der Fall iſt doch der beſondere, daß die Stellvertretung hier ausdrücklicher iſt, als in der mythiſchen Anſchauung überhaupt und abgeſehen von einer ſolchen einzelnen Kunſtaufgabe. Es genügt nun z. B. Ares für das ganze Getümmel der Schlacht, in welchem ſein Geiſt brauſt, oder einige Helden für die obſcure Menge der übrigen Mithandelnden (vergl. dazu die wichtige Auseinanderſetzung zu §. 606): wenige Vorkämpfer faſſen ein ganzes Schlachtbild, wenige berathende Häupter eine ganze Verſammlung in ſich zuſammen und gerne läßt ſich die griechiſche Plaſtik an einer Dreizahl von Figuren genügen (vergl. Winkelmann a. a. O. Bd. 2 S. 178). Nicht anders verhält es ſich mit den ſymboliſchen Hülſen, d. h. den nicht menſchlichen, ſondern thieriſchen, vegetabiliſchen, mechaniſchen Gebilden, welche Stand, Beſchäftigung, Thätigkeit, Situation, Umgebung ſtellvertretend für die ausführliche directe Darſtellung alles Umgebenden anzeigen. Ein Theil derſelben iſt nämlich im claſſiſchen Ideal eigentlich nicht mehr Symbol und noch nicht Allegorie: dieß ſind diejenigen Hülſen, welche einer Perſon unmittelbar und bleibend beigegeben ſind, d. h. die *Attribute*. Sie beſtehen aus alten Symbolen, welche mit dem Fortſchritt zum Mythiſchen in Fluß gekommen, in organiſchen Zuſammenhang getreten ſind und ſo die Bedeutung eines thieriſchen Begleiters, Geſpielen, Dieners, einer Waffe, eines Werkzeugs, irgend eines Gegenſtands, den man ſpielend hält, bekommen haben, wie der Adler des Zeus, der Delphin der Aphrodite, die Schlange des Aeſkulap, der Dreizack Neptuns, die Aehren der Demeter u. ſ. w., vergl. zu §. 434 und die vielen Beiſpiele in Otfr. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunſt §. 344. Im gegenwärtigen Zuſammenhang aber erſcheinen ſie mehr allegoriſch, d. h. ſofern ſie die wirkliche Darſtellung des Hintergrundes, welcher zugleich die Naturbedeutung eines Gottes darſtellt (Luftraum, Waſſer, Meer u. ſ. w.), vertreten ſollen, ſind ſie weniger Gegenſtand lebendigen Glaubens, als eben andeutende Hülſen, wiewohl im Alterthum noch immer belebt durch das Ganze der mythiſchen Anſchauung. Andere Anzeigungsmittel ſind nun entweder getrennt von den dargeſtellten Perſonen oder, wenn ihnen näher beigeſellt oder gar in die Hand gegeben, doch nicht ſtehende Zugabe, ſondern für den einzelnen Fall

Digitized by Google

gewählt, um Ort, Situation, Act zu bezeichnen. In jene Gattung gehören die ſtellvertretenden Stücke eines Ganzen, die partes pro toto: eine Staude für Hain, Wald, Pfeiler für Haus, einzelner Stein für Gebirge, aufgehängter Teppich für Wohnzimmer u. dgl. Solches tritt namentlich im Relief auf und ſcheint dem Satze zu widerſprechen, daß hier die Fläche nicht als der zur künſtleriſchen Darſtellung mitgehörige Grund zu betrachten ſei; dieß iſt aber nur eine weitere Seite jenes berechtigten äſthetiſchen Widerſpruchs, den wir ſchon in der Farbe, im Poſtament, in der Beziehung der Statue zu wirklicher Umgebung gefunden haben (§. 608 Anm. u. 609, 1.): ein Fingerzeig, ein Schatten, leicht hereinwirkend und an den Grenzen des Prinzips, wonach alles Umgebende und Continuirliche in der individuellen Geſtalt aufgegangen ſein ſoll, in leichtem Spiele rüttelnd. Zur andern Gattung gehört z. B. die Phiale, um einen Opfer-Act, Knotenſtock, Syrinx, um Landleben, Palme, um Sieg, Oelzweig, um Hülfeflehen, Tänie, um hohe Ehre, Schattenhut, um Reiſe und Jagd, runde Mütze, Ruder, um Seefahrt, geſenkte Fackel, um den Tod, Kithar bei Apollo, um ihn als den muſiſchen, Seelenreinigenden, Bogen und Köcher, um ihn als den rächenden Gott, und wieder der geſpannte oder ſchlaffe Bogen, offene oder geſchloſſene Köcher, um den Moment vor, in und nach dem Kampfe zu bezeichnen, und And. Endlich führen wir Solches auf, was unmittelbarer zur Behandlung der Geſtalt ſelbſt gehört, hier aber nicht in ſeiner rein äſthetiſchen, ſondern eben in der blos bezeichnenden Bedeutung. Manches davon fällt auch unter den Standpunct des Attributs, eine hier unvermeidliche Wiederholung. So könnte denn die Plaſtik nicht auskommen, wenn ſie nicht durch Beſchaffenheit, Schnitt, Art der Umlegung oder auch Abwerfung des Gewands, durch Waffen und ſonſtige Ausſtattung, beigelegten oder natürlichen Schmuck, wie z. B. die Behandlung der Haare und dergl., die Zeichenſprache vervollſtändigte, mittelſt welcher ſie die mangelnden maleriſchen Mittel erſetzt. Chlamys zeigt kriegeriſche Beſchäftigung an, Nacktheit des Manns den Athleten oder den zu energiſcher Thätigkeit gerüſteten Gott, des Weibes urſprünglich die Situation des Bades, tiefere Gürtung des weiblichen Chiton Amazonencharakter, Gürtelloſigkeit Vorbereitung zum Tanz, Obergewand, dem Sitzenden auf die Hüften herabgefallen, bequeme Ruhe, feſt umgenommenes Trauer oder ernſte Sammlung, wie die vor dem Beginn einer Rede, u. ſ. w. Da die Griechen meiſtens die Statuen bemalten, ſo ſprach auch die Farbe des Kleides ſymboliſch mit (Winkelmann a. a. O. Bd. 3, S. 11 ff.). Aber auch dieſe Zeichenſprache wurde noch einmal abbrevirt, ſo daß z. B. ein Helm die ganze Rüſtung bedeutete. Am kurzgeſchnittenen Haar erkennt man Ephében und Athleten, edler und ruhiger ordnen ſich die löwenmähneartigen Locken des Zeus,

Digitized by Google

unruhiger flattern die ähnlichen des Meeresgottes, die weichen und reichen Haarknoten laſſen Bacchus und Ariadne erkennen. Alle dieſe Dinge ſind, wie geſagt, auch äſthetiſche Motive, hier aber faſſen wir ſie als Kennzeichen auf. Wie wichtig dieß Gebiet iſt, zeigen namentlich gewiſſe Aufgaben im Gebiete des monumentalen Standbilds. Genügt es z. B., wenn, um den Erfinder der Buchdruckerkunſt zu bezeichnen, ihm ein paar Typen in die Hand gegeben werden? Wenn den Dichter die Leyer bezeichnet, wie iſt er vom Muſiker zu unterſcheiden? Wie kann der Dichter vom Dichter, abgeſehen von der Individualität, nach Richtung und Gattung ſeiner Werke unterſchieden werden? Fein hat Schwanthaler Jean Paul durch Anlehnung an einen Baumſtaum und die Blume am Rocke charakteriſirt, Göthe thront mit Recht Jupiterartig auf dem Entwurfe der Bettina von Arnim. — Endlich bedarf die Plaſtik einer reichen, durch Gewohnheit und Uebereinkunft unmittelbar verſtändlichen Gebärdenſprache; vergl. zu §. 339 Thl. 2, S. 214. Dieſe beſchränkt ſich natürlich nicht auf die feineren Organe, Angeſicht und Hand, ſondern es handelt ſich in der Plaſtik auch von den größern Bewegungen der Arme und Beine. So bezeichnet ganz beſonders der hinter dem Kopf übergeſchlagene Arm bei den Griechen Ruhe und Schlaf und da dieß an die Nachtſeite des Seelenlebens, an Traum, Ahnung erinnert, ſo wird öfters auch der myſtiſche Gott Apollon ſo gebildet; die erhobenen Hände und Arme zeigen den Act der Anbetung, des Flehens an, Stehen mit übergeſchlagenem Bein drückt bequemes Sichgehenlaſſen aus, wie namentlich bei den Satyrn, Anziehen des einen Knies bei einem gefallenen Krieger Todeskrampf u. ſ. w. (vergl. Quandt „Zur Aeſthetik“, u. ſ. w. Allg. Monatſchr. f. Wiſſ. u. Lit. Nov. 1852 und Anderes O. Müller a. a. O. §. 335). Natürlich vollendet die über die ganze Geſtalt verbreitete Bewegung und Haltung dieſe Symbolik und ſo iſt z. B. der mild vorgebeugte ſitzende Zeus der freundlich Gewährende. Es verſteht ſich, daß alle bildende Kunſt die Mimik im umfaſſendſten Sinne zur Anwendung bringt, der Bildnerkunſt aber iſt es eigen, daß ſie einer einfacheren, mehr feſtgeſtellten Mimik bedarf; der Maler kann z. B. den Zorn durch Bleiche oder Röthe, gepreßte oder emporgedrückte Lippen u. ſ. w. darſtellen, der Bildhauer hat hierin nothwendig ein beſchränkteres Alphabet der Bezeichnung, ſonſt würde er unklar werden und verwirren, weil ihm Farbe, Vielheit bewegter Figuren, Hintergrund fehlt. — Der Schlußſatz des §. ſagt nun aber, daß auf dieſe Erſatzmittel, wenigſtens auf die mehr äußerlichen, das Attribut u. ſ. w., doch kein allzugroßes Gewicht gelegt werden darf; denn es bleibt dabei, daß in der Bildnerkunſt eigentlich durch die Geſtalt ſelbſt Alles geſagt werden ſoll, in der ſie das Bleibende, Weſentliche der Gattung in feſt abgeſchloſſener Schärfe hinſtellt. Es war z. B. leicht, den Laokoon als Trojaner, als Prieſter zu bezeichnen, aber die

Rhodiſchen Künſtler haben es unterlaſſen, ſicherlich nicht, um uns auf die genre-artige, idylliſche Auffaſſung anzuweiſen, die ſonderbarer Weiſe Göthe aufſtellt („ein Vater ſchlief mit ſeinen beiden Söhnen“ u. ſ. w. Werke B. 38, S. 41), ſondern um die reine Idee des übrigens bekannten Mythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeſchicks, das einen Vater mit ſeinen Söhnen zerknickt, frei von allem zufälligen Beiwerk zur Darſtellung zu bringen; es war leicht, die Situation des Apollo von Belvedere näher zu bezeichnen, allein der Künſtler wollte den reinen Lichtgeiſt als Zerſtörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelnheit eines beſondern Kampfes auffaſſen.

§. 613.

Da die bildende Kunſt im Nebeneinander des Raums, nicht im Nacheinander der Zeit darſtellt, ſo kann ſie nur Einen Moment in ihrem Werke feſſeln, die loſere Verbindung des Relief ausgenommen, worin die Plaſtik dieſelbe Geſtalt in verſchiedenen aufeinander folgenden Acten wiederholen mag. Der Eine Moment ſoll aber der fruchtbare, d. h. ſo beſchaffen ſein, daß er ſich in der Phantaſie des Zuſchauers rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert. Was jedoch die Zuſammenſtellung verſchiedener Perſonen betrifft, ſo kann ſich die Bildnerkunſt vermöge ihrer außerzeitlichen Idealität von der Schranke der Zeitrechnung entbinden.

Wir gehen vom Stoff-Umfang zum Zeitumfang des Darſtellbaren über. Es iſt klar, welcher Widerſpruch entſteht, wenn die bildende Kunſt es wagen will, in die Kategorie der Zeit, des Succeſſiven überzutreten: dieſelbe Figur tritt auf Einem Werke mehreremal auf, verhält ſich alſo nun zu ſich ſelbſt als eine andere, ſteht neben ſich ſelbſt. Im innern bewegten Zeitleben der Phantaſie iſt es anders, dieſe führt die Eine Geſtalt fort durch verſchiedene Situationen; im Raume verfeſtigt verliert ſie dieſe Flüſſigkeit, vermöge der ſie wieder und wieder auftritt und doch dieſelbe bleibt. Doch iſt es in der Bildhauerei nicht ebenſo das Merkzeichen einer noch ganz im Kindheitszuſtande befindlichen Kunſt, wie in der Malerei, wenn ſie jenes Nebeneinander derſelben Perſon wagt; deßwegen nicht, weil auch in Einem Rahmen zuſammengefaßt die einzelnen Gruppen ſelbſtändiger ſind, als in der Malerei; ſo findet man z. B. die Thaten des Herkules, die Schickſale des Meleager in Einem Werke verbunden. Es verſteht ſich übrigens, daß dieß nur in der loſeren Compoſition des Relief erlaubt ſein kann. — Der Eine Moment aber, den alle bildende Kunſt zu ergreifen hat, wenn ſie ihrem Grundgeſetze treu bleibt, ſoll „fruchtbar“ ſein. Wir haben geſehen, daß das Bewegungsloſe und Stumme in der Phantaſie des Zuſchauers zu Bewegung und

Digitized by Google

Sprache auflebt (§. 550); das leiſtet natürlich nicht jedes Kunſtwerk, der Künſtler muß dafür ſorgen, daß es danach beſchaffen ſei. In dem Gebiete der bildenden Kunſt, das wir nun betreten haben, ſoll das Werk natürlich in höherem Sinn aufleben, als in der Baukunſt. Aus einer Reihe bewegter Momente des Menſchenlebens wird einer gefeſſelt und dieß ſoll ſo geſchehen, daß die Phantaſie beſtimmt wird, ſich die weitere Reihe zu entwickeln, der gewählte Augenblick ſoll ſo ſichtbar ein Ergebniß des Vorhergehenden und ein Keim des Folgenden ſein, daß er dieſe Wirkung mit Nachdruck ausübt. „Wenn ein Werk der bildenden Kunſt ſich wirklich vor dem Auge bewegen ſoll, ſo muß ein vorübergehender Moment gewählt ſein: kurz vorher darf kein Theil des Ganzen ſich in dieſer Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt ſein, dieſe Lage zu verlaſſen; dadurch wird das Werk Millionen Anſchauern immer wieder neu lebendig ſein. — Um die Intention des Laokoon recht zu faſſen, ſtelle man ſich in gehöriger Entfernung mit geſchloſſenen Augen davor; man öffne ſie und ſchließe ſie ſogleich wieder, ſo wird man den ganzen Marmor in Bewegung ſehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte ſagen, wie ſie jetzt daſteht, iſt ſie ein fixirter Bliz, eine Welle, verſteinert in dem Augenblicke, da ſie gegen das Ufer anſtrömt“ (Göthe W. B. 18, S. 41). Der borgheſiſche Fechter parirt eben einen Hieb oder Stich eines Reiters oder einer Amazone, der von linksher gegen ihn geführt wird; man ſieht, wie die plötzliche Lebensgefahr ihn genöthigt hat, in äußerſter Spannung alle Gewandtheit, Fechterkunſt zuſammenzuraffen; den linken Fuß zurück, den rechten vorgeworfen, deckt er den weit vorgebeugten Oberleib und Kopf mit dem Schilde, jede Muskel iſt in dieſem Augenblicke haarſcharfer Entſcheidung angeſpannt. Aber er darf keinen zweiten Hieb abwarten, es gilt nicht nur, ſich zu ſchützen, ſondern den gefährlichen Feind zu vernichten; der rechte Arm mit der Lanze ſtreckt ſich daher bereits zum Ausholen zurück; in der nächſten Secunde wird der Mann ſich wie ein Blitz herumwerfen, mit dem linken Bein ausfallen und den tödtlichen Stoß führen. Welcher Augenblick in einer Reihe von Augenblicken einer bewegungsreichen Handlung iſt nun der fruchtbarſte? Man darf nicht ſo fragen, es können verſchiedene Augenblicke höchſt fruchtbar ſein und von demſelben Künſtler oder von verſchiedenen in verſchiedenen Werken gewählt werden. Man pflegt aber Einen Moment auszuſchließen, nämlich den der ganzen, äußerſten Entladung aller in einer Handlung thätigen Kräfte; nur das Anſteigen zu dieſem Gipfel und das Herabſteigen von demſelben ſoll Stoff der Plaſtik ſein; nur „ein ernſter und leichter Beginn von Handlung“ oder ein Rückgang vom äußerſten Conflicte: „die Sculptur muß nicht ſo darſtellen, wie wenn Menſchen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und

Digitized by Google

Handlung verſteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebärde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder ſie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen“ (Hegel Aeſth. B. 2, S. 359 und 403). Dieſe Einſchränkung iſt unrichtig; thatſächlich widerlegt ſie eben die Gruppe des Laokoon, in welcher, obwohl einer der Knaben noch lebt, doch im Zuſammenbrechen des Vaters durch den tödtlichen Biß eben jetzt das Aeußerſte des Jammers eintritt; oder, wenn man dieſes Werk nicht als Beleg annehmen will, weil es ſich an der äußerſten Grenze des plaſtiſch Zuläſſigen bedenklich bewege, die tauſend Darſtellungen von Kämpfen aus der beſten Zeit, wo eben der Gegner durchbohrt, ein Wettlauf entſchieden, eine Familie, wie die der Niobe, vom Todesgeſchoß ereilt wird, und Gruppen aus ſpäterer, doch noch guter Zeit, wie jener herrliche Gallier in Villa Ludoviſi, der ſtolz und trotzig nach dem ſiegreichen Feinde das Haupt zurückwerfend, nachdem er Frau oder Tochter, die ihm wie eine geknickte Blume im Arme hängt, getödtet hat, ſich das Schwert in die Bruſt ſtößt. Es ſind zwei Gründe, welche ſchon Leſſing für dieſe Einſchränkung angeführt hat. Der erſte iſt der, daß ein ſogenannter äußerſter Moment keine innere Entwicklung eines folgenden Bildes dem Zuſchauer mehr geſtatte, ſo erklärt er eine Darſtellung des eigentlichen Schreiens im Laokoon darum für unzuläſſig, weil dann der Phantaſie keine höhere Stufe des Leidens vorzuſtellen übrig wäre. Laokoon thut, was er kann, er ſtöhnt, und er leidet bereits das Aeußerſte, er wird auch nachher nicht ſchreien, ſondern ein ſtiller Mann ſein. Was übrig bleibt, iſt die Vorſtellung ſeines Zuſammenbrechens, Todes; ein andermal iſt es der Sieg, das heitere Ruhen vom Kampf, und es iſt nicht abzuſehen, warum das weitere Bild, das der Zauſchauer ſich entwickelt, nur ein noch höherer Grad furchtbaren Ausbruchs ſein ſoll. Der Bildner muß darin ganz frei ſein, er mag das Einemal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerſte, das andremal das Rückſchnellen der geſpannten Saite, jetzt ein wildes Anſteigen, jetzt ein ruhiges Abſteigen unſerer eigenen Phantaſie zu bilden überlaſſen. Nicht ein Aeußerſtes überhaupt, ſondern ein Aeußerſtes beſonderer Art iſt ihm verboten, ein ſolches, das aus weiteren qualitativen Stylgeſetzen unauflösbar häßlich iſt; davon werden wir an andrer Stelle ſprechen. Ebenſo verhält es ſich nun mit dem zweiten Grunde. Leſſing ſagt nämlich (Laok. Cap. 3): „Alle Erſcheinungen, zu deren Weſen wir es nach unſeren Begriffen rechnen, daß ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, daß ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblick ſein können, alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchrecklich ſein, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtand-

Digitized by Google

eckelt oder grauet.“ Aber iſt denn nicht der Laokoon auch in einem Momente dargeſtellt, muß ſich die Gruppe nicht im nächſten Momente verändern? oder Apollo von Belvedere nicht in der nächſten Secunde den Arm ſinken laſſen, die Diana von Verſailles den Pfeil auflegen und abſchießen, Caſtor und Pollux mit ihren Roſſen eine andere Bewegung machen, der Diſkobol abſchleudern, der Wettläufer Ladas, von dem die Anthologie fürchtet, er möchte der Baſis entſpringen, den Kranz ergreifen, der ſterbende Fechter zuſammenbrechen? Die Bildnerkunſt wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt ſein ſollte, das Augenblickliche darzuſtellen, und wenn aus unſerer ganzen Darſtellung allerdings folgt, was ſich weiterhin näher erweiſen wird, daß gewichtige Ruhe ihre ſchönſte Aufgabe iſt, ſo kann ſie doch keineswegs ihre einzige ſein; die mehr erwähnte Schriſt: „Der vaticaniſche Apollo“ von A. Feuerbach hat zur Genüge gezeigt, daß dieſe Kunſt ebenſoſehr auf Leben, Bewegung, Affect arbeitet und auch den vorübergehendſten nicht zu ſcheuen hat. Es liegt auch hier eine Begriffs-Verwechslung zu Grunde: das Momentane überhaupt wird mit einem Momentanen beſtimmter Art verwechſelt, einem ſolchen, worin ein Häßliches zum Ausbruch kommt, das in der plaſtiſchen Feſſlung unerträglich iſt und von dem wir geſagt haben, daß es an einem andern Ort zur Sprache kommen wird. Von der bewegteſten Darſtellung führt Eine Linie durch unendliche Abſtufungen zum Bilde der vollen Ruhe, aber auch dieſes erwacht zur Bewegung; der farneſiſche Herkules hat gekämpft und wird wieder kämpfen, Ariadne iſt nach unendlichen Seelenleiden in Schlummer geſunken und die Ankunft des Gottes wird ſie erwecken. Die Zeit iſt unendlich theilbar, das Jetzt entflieht uns unter der Hand, der höchſte, ſtärkſte Moment iſt eigentlich gar nicht zu beſtimmen und der Unterſchied der Secundenzahl zwiſchen der ſchnellſten Bewegung und der ſteten Ruhe, von der wir keinen Augenblick wiſſen, wann ſie, unendlicher Bewegungskräfte voll, wieder zur wirklichen Bewegung übergehen wird, nicht zu bemeſſen. — Haben wir nun hiedurch der Bildnerkunſt einen unendlichen Spielraum in der Darſtellung des Zeitlebens ausgeſteckt, ſo läßt ſich über die Art, in welcher ſich dieſe Weite mit der allgemeinen Beſtimmung gewichtiger Ruhe zu vereinigen hat, für jetzt feſtſtellen: fürs Erſte ſoll dieſe gewichtige Ruhe auch in der äußerſten Erregung noch durchſcheinen; dieß näher zu verfolgen gehört aber noch nicht hieher; fürs Zweite iſt allerdings richtig, daß Darſtellung wirklicher, nur nicht lebloſer, Ruhe aller der Zuſtände, worin Körper und Seele mit einem gewiſſen tenor in einer Stellung und Lage verweilt, das Weſen dieſer Kunſt einfacher und voller ausſpricht, als aufgeregter Zuſtände; fürs Dritte wird von den drei Momenten: Anſteigen zur höchſten Entladung, dieſe ſelbſt, Abſteigen zur Ruhe, der letzte ihr als directe Aufgabe allerdings mehr

zuſagen, als die beiden andern; denn der erſte hat leicht eine gewiſſe bange, dramatiſche Geſpanntheit, welche zu unruhig, ängſtlich wirkt für eine Kunſt, die keine weiteren Mittel hat, eine ſolche Stimmung im Fortgang aufzulöſen: ein neuer, poſitiver Beweis, daß das Bild, welches der Künſtler dem Zuſchauer zu vollziehen übrig läßt, keineswegs Stärkeres und das Stärkſte enthalten muß; vom zweiten iſt, wie ſich zeigen wird, jene beſondere Art der ſtärkſten Entladung, welche häßlich iſt und welche allein das höchſt Momentane von der plaſtiſchen Darſtellung ausſchließt, allerdings ſchwer abzuhalten; der dritte aber iſt darum beſonders geeignet, weil, was vorzuſtellen übrig bleibt, eben ein Ruhiges, Beruhigendes iſt. Bei dieſer letzten, der Plaſtik angemeſſenſten Wahl des Augenblicks hat übrigens der Zuſchauer mehr Vorangegangenes, als Folgendes ſich ergänzend vorzuſtellen und dieß iſt eine ſehr richtige nähere Beſtimmung des Satzes im §.; denn gerade diejenige Bewegung bringt das Wogen der Seele in das rechte plaſtiſche Gleichgewicht, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres ſich vorzuſtellen hat; der majeſtätiſch und doch freundlich thronende Zeus hat in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerſchmettert, jetzt wird er ſein Menſchengeſchlecht huldvoll ſchützen und ſegnen; Apollo hat geſchoſſen, ruht aus im Siegesgefühl und wird dem Frommen ein guter Lichtgeiſt ſein; die Harmonie alles Schönen ſteht nicht nur in Ausſicht, ſondern iſt ſchon da. — Der Schluß des §. hebt noch eine Licenz der Sculptur hervor, wodurch ihre Zeitgrenze ſich weſentlich erweitert: ſie darf zwar das Succeſſive in Beziehung auf dieſelbe Perſon nicht, oder nur vereinzelt etwa im Relief, in ein Nebeneinander des Raums verwandeln, entſchieden aber iſt es ihr vergönnt, aufeinanderfolgende Momente derſelben Handlung ohne Wiederholung der Perſon wie ein Gleichzeitiges nebeneinander zu ſtellen, und ebenſo mag ſie entlegene Räume zuſammenziehen auf Einen; ſo führt Pelops die Hippodamia, die Beute des Wagenrennens, obwohl ſie bei dieſem nicht anweſend iſt, ſchon im Wagen mit ſich: der Künſtler wollte mit dem Kampfe ſchon den Erfolg ausſprechen. Es gehört dieß gewiſſermaßen zu den ſymboliſchen Hülfen, den Abbreviaturen des §. 612; das Recht zu dieſer Freiheit liegt tief in der Phantaſie; die Sage ſelbſt läßt manche ihrer Geſtalten nicht altern, andere bleiben ihr immer alt, ſie ſtellt zuſammen, was in entfernte Zeiten und Räume fällt, weil ſie es eben ſo und nicht anders bedarf, um ihre poetiſchen Motive zu entwickeln, und darf das Theater durch ſucceſſiven Scenenwechſel unſerer Phantaſie die windſchnelle Verſetzung von einem Raum in den andern zumuthen, ſo hat auch die bildende Kunſt ihre Freiheiten in der Form des Nebeneinander, welches ſchließlich durch das Fortrücken des Auges doch auch ein Mindeſtes von Nacheinander enthält.

Digitized by Google

§. 614.

1. **Die innere Beſtimmtheit der Bildnerkunſt iſt der Inbegriff der Geſetze für die qualitative Behandlung des alſo begrenzten Stoffs in ſeinen näheren Unterſchieden, d. h. der Stylgeſetze. Es folgt aus dem Prinzip der directen Idealiſirung §. 603, daß hier der Styl der einzelnen Kunſt (§. 532) mit dem intenſiven Begriffe des Styls als der zur techniſchen Gewöhnung gewordenen Großheit und Idealität (§. 527) beſonders innig und unmittelbar zuſammenfällt. Als allgemeines Stylgeſetz ergibt ſich daraus die Forderung durchaus**
2. **völliger und ſcharf beſtimmter, in einfache, wenig gebrochene, ſchwungvolle Umriſſe eingefaßter Formen.**

1. Die ganze Unterſcheidung zwiſchen einer äußern und innern Beſtimmtheit iſt zu §. 607 bereits als eine nur relative bezeichnet. Wie daher alle unter jenem Begriff erörterten Puncte ſchon an die Stylfrage rühren, ſo erhalten ſie umgekehrt aus der Erörterung dieſer ſelbſt erſt vielfach nähere Beſtimmung: der Stoff ſelbſt, deſſen Umfang erſt in ſeinen äußerſten Grenzen angegeben iſt, kann ſich jetzt erſt als eine reiche Welt in der Beſtimmtheit ihrer Unterſchiede entfalten, die Frage über die Darſtellung des Momentanen wird ſich in eingänglicherer Weiſe löſen u. ſ. w. Die eigentliche Aufgabe iſt aber jetzt, den Geiſt der Bildnerkunſt, wie er in der Lehre vom Weſen derſelben erſt in ſeinen allgemeinen Zügen entworfen iſt, in ſeiner qualitativen Wirkung concret zu entwickeln, zu zeigen, welche beſtimmte Formen künſtleriſcher Behandlung des Stoffs nach ſeinen verſchiedenen Seiten dieſer Geiſt mit ſich bringt, und dieß iſt die Lehre vom plaſtiſchen Styl. Der §. ſtellt nun zuerſt über den Grundcharakter des plaſtiſchen Styls einen allgemeinen Satz auf, der aus jenem in §. 603 aufgeſtellten Geſetze der directen Idealiſirung, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſich ergibt. Es iſt zu dieſem Zweck auf die allgemeine Kunſtlehre zurückzugehen. In §. 532 bedeutete Styl zunächſt ohne beſondern Nachdruck und poſitiven Inhalt die Auffaſſungsweiſe der einzelnen Kunſt, wie ſie ſich im techniſchen Verfahren ſtehend niederlegt. Dagegen iſt der Begriff des Styls mit dem ganzen Gewichte poſitiven Nachdrucks in §. 527 aufgeführt, aber nur auf den einzelnen großen Meiſter, abgeſehen von irgend einer beſondern Kunſt, angewandt in dem Sinne, den man mit dem Worte verbindet, wenn man ſagt: der und der Künſtler hat Styl. Styl in dieſem intenſiven Sinn iſt der Ausdruck einer mächtigen Subjectivität, welche „alles Unbeſtimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine vom Weſentlichen des Gegenſtandes ausſcheidet und die der Großheit ihrer Anſchauung entſprechenden, in feſtem Rhythmus ſchwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechſel des Augenblicks

Digitized by Google

erhabenen Charakter monumentalen Formen in der ſchöpferiſch umgebildeten Technik niederlegt.“ Es iſt nun zu zeigen, wie dieſe nachdrückliche Geltung des Stylbegriffs von der bloßen Anwendung auf den einzelnen Meiſter übergeht auf eine ganze Kunſt, ſo daß ſie die vorher indifferente Bedeutung des Worts (§. 532) mit ihrer ganzen Emphaſe ausfüllt. Es iſt aber eben die Bildnerkunſt, bei welcher dieſer Uebergang eintritt wie bei keiner andern, und dieß iſt es, was aus dem Geſetze der directen Idealiſirung hier als erſter, allgemeiner Satz ſich ergibt. In jeder Kunſtweiſe wird nämlich der geniale Meiſter jene Eigenſchaften entwickeln, Styl hat Raphael, Michel Angelo, Mozart, Sophokles, Shakespeare, Göthe, wie Phidias; aber in jeder andern der weiterhin darzuſtellenden Künſte werden dieſelben auf Umwegen in Erſcheinung treten, in der Bildnerkunſt dagegen, weil hier die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, auf Einen Schlag; dort wird man ſie aus Theilen des Kunſtwerks, deren keiner für ſich dieſe ganze Großheit offenbart, zuſammenleſen müſſen, hier werden ſie in jedem Theile, ſofern er irgend auch für ſich ein Ganzes im Ganzen bildet, hervortreten. So auf Einen Punct überſichtlich zuſammengedrängt iſt dieſe Großheit weſentlich auch Einfalt. Winkelmann ſagt von ihr (a. a. O. Bd. 2, S. 53): „durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, ſo wie es durch dieſelbe Alles wird, was wir wirken und reden, denn was in ſich groß iſt, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeſchränkt oder verliert von ſeiner Größe, wenn es unſer Geiſt wie mit einem Blicke überſehen und meſſen und in einem einzigen Begriffe einſchließen und faſſen kann, ſondern eben durch dieſe Begreiflichkeit ſtellet es uns ſich in ſeiner völligen Größe vor und unſer Geiſt wird durch die Faſſung deſſelben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn Alles, was wir getheilt betrachten müſſen oder durch die Menge der zuſammengeſetzten Theile nicht mit einmal überſehen können, verliert dadurch von ſeiner Größe, ſo wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche ſich uns auf demſelben darbieten oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die unſern Geiſt entzückt, beſteht nicht in unendlich *gebrochenen, gekettelten* und geſchleiſten Tönen, ſondern in *einfachen, lang anhaltenden Zügen*.“ Dieß iſt ſtreng plaſtiſch gedacht und wir werden es auf das Einzelne des Styls genau anzuwenden haben. Man vergleiche nun auch den weiteren Theil des §. 532, wo geſagt iſt, daß auf den Begriff des Styls, wie er zunächſt accentlos den Styl der einzelnen Kunſt bedeutet, ein beſonderer Accent erſt falle, wenn die Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe einer Kunſt auf eine andere übergetragen werde: verfolgt man die Anmerkung, die dieß erläutert, ſo wird man finden, daß die Beiſpiele, wodurch der Begriff *Styliſiren* erklärt wird

(S. 141), ſämmtlich eine Erhöhung der Formen im plaſtiſchen Sinn, unmittelbar oder mittelbar, enthalten; ein Beweis, daß die Bildnerkunſt im vollſten und engſten Sinne als Kunſtzweig an ſich ſchon Styl in der intenſiven Bedeutung des Wortes fordert. Haben wir nun dieſen Satz zunächſt aus dem Geſetze der directen Idealiſirung abgeleitet, ſo führt er in höherer Ableitung auf den Begriff der Objectivität, aus welchem ſchließlich auch dieß Geſetz hervorgeht. In der Bildnerkunſt iſt das Objective dem Subjectiven in vollem Gleichgewichte zugewogen (§. 602); ebenſo durchdringt ſich die Subjectivität des großen, Stylbildenden Meiſters einfach mit dem Objecte (§. 527), daher ſind ſeine Stylformen weſentlich monumental und in nachdrucklichem Sinne monumental iſt ja eben auch die Bildnerkunſt; alſo leuchtet aufs Neue ein, wie hier der formale und der inhaltsvoll gewichtige Stylbegriff mit beſonderer Innigkeit zuſammenfallen.

2. Dieſer Grundbegriff vom plaſtiſchen Style muß ſich nun, da aller Styl ein zur techniſchen Gewöhnung verfeſtigter Geiſt iſt, ſogleich techniſch wenden, und es entſteht uns ſo das erſte, allgemeinſte Styl-Geſetz. Der Inhalt dieſes Geſetzes iſt ſchon in den fein gefühlten Worten angedeutet, die wir zu 1. aus Winkelmann angeführt haben. Die innere Gediegenheit und Großheit fordert als ihren gleichmäßig herrſchenden Ausdruck völlige Maſſen und ebenſoſehr ſcharf beſtimmte Theilung derſelben; die Völligkeit, das Runde, flüſſig und ausgiebig Gefüllte darf nicht die Straffheit und Beſtimmtheit der Begrenzungen im Haupt-Umriſſe und in den einzelnen Theilen innerhalb deſſelben auflöſen und die Schärfe der Grenzen, die Theilung im Einzelnen darf nicht den ſchwungvollen, freien, großen Zug der Umriſſe zu vielfach brechen. Im erſten Fall entſtünde das Schwammige, Breiige, im Zweiten das Kleinlichte, Zerzauſte, Geknitterte, Gedüſtelte, und Beides widerſteht in gleichem Maaße den Bedingungen einer Kunſt, deren allgemeiner Stylcharakter, wie wir ihn nun beſtimmter erkannt haben, vermöge ſeiner Objectivität, directen Idealität, monumentalen Großheit durchaus fordert, daß dem fühlenden Auge freie, große, ganze Bahnen eröffnet werden.

§. 615.

1. **Was nun zuerſt die Schönheit der menſchlichen Geſtalt, als des Hauptſtoffs der Bildnerkunſt, an ſich und noch abgeſehen von der Beſtimmtheit des darzuſtellenden Moments, betrifft, ſo verlangt dieſes Stylgeſetz als vorausgeſetzten Stoff gattungsmäßig rein entwickelte Natur- und Culturformen und ſteckt dadurch der Ausbreitung dieſer Kunſt über die verſchiedenen, in Natur und Sitte begründeten Beſonderungen des reinen Gattungs-Typus eine**

Digitized by Google

**Grenze; namentlich aber verbietet es ihr, tief in die *individuellen* 2.
Formen einzugehen, und fordert bei härtern Abweichungen derſelben vom Urbilde ſchöner Menſchheit mindeſtens Gediegenheit und Mächtigkeit der Geſtalt. Dadurch iſt die Plaſtik bedeutend beſchränkt im Bildniß und in der Darſtellung der *geſchichtlichen Schönheit*.**

1. In der Anwendung dieſes Stylgeſetzes iſt zuerſt die Behandlung der menſchlichen Geſtalt zu erörtern. Die thieriſche kann nebenbei zur Sprache kommen. Man blicke nun zurück auf den ganzen Abſchnitt von der menſchlichen Schönheit in der Lehre vom Naturſchönen. Dort iſt zuerſt die menſchliche Schönheit überhaupt von der geſchichtlich bedingten unterſchieden; die Untereintheilungen in der Darſtellung der erſteren ſind: allgemeine, beſondere und individuelle Formen. Unſer §. läßt ſich auf Alles, was unter dieſen Eintheilungen befaßt iſt, nur ſo weit ein, als es der Standpunct mit ſich bringt, unter dem er Alles betrachtet; er faßt nämlich die menſchliche Geſtalt noch abgeſehen von beſondern Momenten der Bewegung, ausdrücklichen Stimmungen, Lagen, Handlungen, ins Auge. Dieſe Abſtraction iſt, wiewohl ſie ſich nicht abſolut vollziehen läßt, nothwendig, weil die Klarheit erfordert, daß die Frage über das Gebiet der Bewegungen, der innern und äußern, nachher für ſich behandelt werde. Die Geſtalt kommt nun auch hier keineswegs als ein blos phyſiſches Gebilde in Betracht, wie ſie dieß denn überhaupt nicht kann; es geht jedes Geſetz ihrer künſtleriſchen Behandlung aus jener Grundbeſtimmung der gediegenen unmittelbaren Einheit von Geiſt und Sinnenleben hervor, deren Ausdruck in der allgemeinen Erörterung vom Weſen der Sculptur dem Bildner zur Aufgabe geſtellt wurde, aber was in dieſer Auffaſſung enthalten iſt, muß ſich eben ganz in der Form niederſchlagen, ganz Geſtalt werden und es handelt ſich, da nun Alles ſich *techniſch* wendet, um Grundgeſetze in der Behandlung derſelben, welche durch alle beſonderen Formen, Zuſtände, Bewegungen hindurch ſich erhalten ſollen. Das erſte, allgemeine Stylgeſetz fordert, wie wir geſehen, große, ganze, ebenſo geſchwungen fließende, als ſcharf beſtimmte Umriſſe. Was der Künſtler nun immer leiſten mag in Erhöhung des Wohlgebildeten, Ausſcheidung des Mißgebildeten in den Formen, die ihm der naturſchöne Stoff darbietet: der glückliche, der rechte Stoff iſt vorausgeſetzt. Dieß verſteht ſich bei aller Kunſt von ſelbſt; die beſondere Strenge der Plaſtik aber erheiſcht, daß hier ausdrücklich von der Beſchaffenheit des Stoffes die Rede ſei; es führt dieß hier zu durchaus wichtigen Begriffen, wodurch ſich eine Lücke ausfüllt, die wir bei Aufſtellung des Prinzips der directen Idealiſirung ſtehen gelaſſen. Unſer Stylgeſetz iſt aus §. 603 abgeleitet, der das Prinzip der directen Idealiſirung auf die große Beſchränktheit der plaſtiſchen

Digitized by Google

Kunſt in Auflöſung des **Häßlichen** begründet. Als häßlich in der plaſtiſchen Auffaſſung haben wir Alles zu Unbeſtimmte und Zerfloſſene und ebenſo Alles bis zur Zerriſſenheit und Kleinlichkeit Getheilte in der Form erkannt. Es wird ſich an anderer Stelle zeigen, welche Einſchränkungen daraus entſtehen für die Aufnahme des naturſchönen Stoffs, der in §. 317 — 323 aufgeführt iſt (namentlich „Zuſtände und Altersſtufen"); das Nächſte und Wichtigſte iſt, daß wir von dieſem Geſichtspuncte zurückblicken auf das Gebiet, das in §. 324 — 330 unter der Bezeichnung: „beſondere Formen" Racen und Völker, Culturformen und Staatsleben befaßt. Die Bildnerkunſt bedarf durchaus zu ihrem Stoff eines Menſchenſchlags, deſſen natürliche Formen dem reinen Menſchentypus an ſich und durch die Entwicklung, die ſie durch Culturformen und Staatseinrichtung gefunden, ſo nahe, als möglich, ſtehen. Es muß jenem Stylgeſetze der ſchwungvoll beſtimmten Umriſſe durch die Natur und die Volksbildung im größtmöglichen Umfang vorgearbeitet ſein; die Malerei iſt, wie wir ſehen werden, weniger wähleriſch, weniger abhängig von einer beſtimmten Beſchaffenheit des umgebenden Stoffs. Alle Bildnerkunſt wird aus dieſem Grunde den griechiſchen Typus als ein Muſter des höchſten Vorbilds in der Natur für ihren Styl betrachten müſſen, denn kein Volk war je im Bau der feſten Form ſo ſchön und durch Sitte und Einrichtung in dieſer Art der Schönheit ſo glücklich entwickelt. Schon bei den andern Völkern des kaukaſiſchen Stamms beginnen und wachſen die Verlegenheiten des Bildners und die Völker der andern Racen können nur in untergeordneter Weiſe, etwa zum Zweck von Contraſt-Wirkungen, als Stoff in einem plaſtiſchen Kunſtwerk auftreten. Mit den Abweichungen beginnt und wächst auch die Ungunſt der Culturformen: der Leib auf Koſten des Geiſtes angeſtrengt oder gemäſtet, oder der Geiſt auf Koſten des Leibes gebildet, oder endlich ein verdorbenes Ganzes von geiſtiger Ueberbildung und ſinnlicher Feinſchmeckerei ausgeheckt. Die Bildnerkunſt kann ſich nur an Zuſtände halten, worin der geiſtige und ſinnliche, der individuelle und der dem Oeffentlichen angehörige Menſch in harmoniſcher Einheit ſich entwickelt; alle andern Zuſtände verſchwemmen oder verhärten die Formen oder erzeugen eine unſelige Miſchung dieſer beiden Arten plaſtiſcher Häßlichkeit.

2. Die individuelle Abweichung vom reinen Menſchentypus iſt etwas Anderes und Weiteres, als die vorhin beſprochenen Modificationen, die unter den Begriff des Beſonderen im Unterſchied vom Einzelnen fallen. Das ſchönſte und in der edelſten Einfalt entwickelte Volk wird in keinem ſeiner Individuen vereinigt darſtellen, was ſich als Durchſchnittsbildung aus der Vergleichung der Vielen ergibt; der Einzelne weicht von der Race ſeines Volkes ſelbſt, während er ſie darſtellt, ebenſoſehr in unendlicher Eigenheit ab; auch im ſchönſten Volke ſieht kein Individuum dem andern gleich

Digitized by Google

und bei den Griechen ſelbſt finden wir einen Sokrates mit den Froſchaugen und der deutſchen oder böhmiſchen Kartoffelnaſe. Verſchloſſen kann durch dieſe Welt von härteren und eigenſinnigeren Bildungen das Gebiet des Porträt der Sculptur nicht ſein, etwas des Individuellen muß ja ſelbſt der im engeren Sinn idealen Natur, dem Gotte zugewogen werden und auch eine vorzüglich Götterbildende Plaſtik kann ſich der Aufgabe nicht entziehen wollen, zugleich den Zweig der Porträtſtatue und Porträt-Büſte anzubauen. Bei Völkern aber, die keine Mythologie mehr haben und daher vorzüglich auf das Bildniß gewieſen ſind, könnte es, wenn das Porträt wegfiele, ſo gut als gar keine Bildnerkunſt geben. Dieſe Völker ſind eben die nichtgriechiſchen, weniger ſchönen; von ſolchen härteren Nationaltypen iſt in Anm. 1 die Rede geweſen, allein das Nationale und der Grad der Eigenheit der Einzelbildung hängt zuſammen, denn die allgemeine Abweichung übrigens gebildeter Völker in ihren Körperformen vom edelſten Menſchentypus iſt zugleich eine ſtärkere Ausbildung des Individuellen, wie namentlich bei den Deutſchen. Die Bildnerkunſt verlangt nun mindeſtens, daß ſolche Formen, wo ſie in harten und ſchwungloſen Linien abſpringen, doch noch Gediegenheit und Mächtigkeit haben; man ſehe z. B. den herben Kopf Kants auf Rauchs Denkmal Friedrichs d. Gr.: er iſt bei aller Härte doch in ſeiner ſtrengen, gedanken- und charaktervollen, eckig zuſammengefaßten Herbigkeit ganz plaſtiſch. Es ſind aber unter den „härteren" Abweichungen auch ſolche verſtanden, wo der Ausdruck „hart" nur der Abweichung, nicht ihrer Art gilt, nämlich allzuzarte, weiche, wie ſo häufig bei der weiblichen Bildung nordiſchen Schlags. Eine Gediegenheit läßt ſich jedoch auch bei ſolchen Formen finden, ein Ausdruck ruhiger Einheit mit ſich, innerer Ganzheit und Harmonie kann der Erſcheinung der ſchönen Seele eigen ſein, die ihr trotz einiger Verſchwommenheit und Kleinlichkeit der Formen wieder plaſtiſche Haltung, Guß und Fluß gibt. Immer aber hängt es vom Zufall ab, ob ein empiriſches Individuum, auch ein bedeutendes, dem Bildner Formen entgegenbringt, wie gerade er ſie braucht. Da nun das geſchichtlich Schöne von dem allgemein menſchlich Schönen ſich dadurch unterſcheidet, daß beſtimmte Perſonen in ihrer ganzen realen Bedingtheit in Situation und Handlung vor uns auftreten, ſo erhellt, wie ſchmal der Spielraum der Sculptur, auch ganz abgeſehen von den Schwierigkeiten, welche der Mangel eines Hintergrundes in der plaſtiſchen Darſtellung mit ſich bringt, auf dieſem Gebiete ſein und in welcher Bedrängniß ſich daher eine Kunſt befinden muß, welche die Geſchichte nicht mehr in den Göttern als ihrem ſtellvertretenden Auszug anſchaut.

Digitized by Google

§. 616.

1. **Nach dem Grade, in welchem ſich der Bildner auf die individuellen Formen einläßt, entſteht der Gegenſatz eines mehr individualiſirenden und eines mehr direct idealiſirenden Styls. Dieſer hält die zarte Linie der milderen Modification des ſchönen Normaltypus ein, jenem genügt es, das Gediegene und Mächtige der härteren Eigenform künſtleriſch noch zu erhöhen; da jedoch durch dieſe Erhöhung auch die bedeutender abweichende Einzelbildung irgendwie dem reinen Ideale nahe gerückt werden muß, ſo kann der Gegenſatz**
2. **beider Style kein ſtark eingreifender ſein. Von der individuellen Eigenheit der Geſtalt ſind gewiſſe, über alle, auch die glücklichſten, Formen verbreitete Einzelheiten, Härten, Zufälligkeiten des Naturſchönen zu unterſcheiden, durch deren ungebundene Aufnahme der naturaliſtiſche Styl entſteht. Der beſondere Nachdruck, mit welchem das Weſen der Bildnerkunſt empiriſche Formen auf reine zurückzuführen gebietet, erlaubt jedoch auch dieſer Richtung und ihrem Gegenſatze gegen die ſtreng ſtyliſirende keinen bedeutenden Spielraum.**

1. Den Unterſchied zwiſchen der individualiſirenden und der naturaliſtiſchen Richtung werden wir genauer beſtimmen bei der Erörterung der letzteren. Der individualiſirende Styl iſt derjenige, welcher ſich weit und tief einläßt in die Erſcheinungsformen des Individuums, wie ſie deſſen nur ſich ſelbſt gleiche Eigenthümlichkeit ausdrücken. Wir ſtehen aber nicht mehr auf dem Boden des vorh. §.; in dieſem war nur erſt von dem Stoffe die Rede, wie ihn die Bildnerkunſt vorausſetzt, jeder Stoff aber muß ja in der künſtleriſchen Behandlung noch umgebildet, ſeine Formen müſſen da geſtreckt, dort zuſammengezogen, durchaus zum idealen Schwung erhöht werden. Der individualiſirende Künſtler alſo iſt nun zwar im Stoffe weniger wähleriſch, er läßt ſich auch die unſchönere Bildung gefallen; aber er verlangt nicht nur im Naturvorbilde doch jene Gediegenheit und Mächtigkeit (§. 615), ſondern, nachdem er dieſe Bedingung im Stoff erfüllt ſieht, wird er (zwar nicht nothwendig, denn er kann auch zugleich Naturaliſt ſein, wovon nachher) auch vollſtändig anerkennen, daß nun erſt die Künſtlerhand noch das Ihrige thun muß, dieß Ganze im Sinn des plaſtiſchen Stylgeſetzes zu veredlen. Nur thut er dieß in anderer Weiſe, als derjenige, der ſich eng und feſt an das Prinzip der directen Idealiſirung hält. Um dieſen Unterſchied in ſein volles Licht zu ſetzen, müſſen wir auf einen Unterſchied in den Gegenſtänden hinweiſen, der ſchon in §. 606, dann nach anderer Seite im vorh. §. kurz eingeführt iſt und freilich ſeine ganze Bedeutung erſt in der Lehre von den Zweigen, dann im Ueberblick über die Geſchichte unſerer Kunſt erhalten wird: den Unterſchied der ausdrücklich idealen und der realer beſtimmten Naturen. Zu den letzteren gehört natürlich das Porträt und die geſchichtliche Dar-

Digitized by Google

ſtellung, doch auch die Darſtellung des Menſchlichen in der genreartigen Allgemeinheit ohne ausdrückliche Beziehung weder auf das Göttliche, noch auf das Geſchichtliche. Der Individualiſt wird ſich nun natürlich auf dieſen Kreis der realer beſtimmten Naturen werfen, der Idealiſt auf den Götterkreis; der Gegenſatz wird aber auch hiſtoriſch auftreten, indem mit Wegfallen des Götterkreiſes die realer beſtimmten Stoffe zur Hauptaufgabe werden. Dieß ſei hier nur erſt berührt zu Behuf der Deutlichkeit. Indem nun der Idealiſt jene Aufgabe ergreift, ſteht er vor dem plaſtiſchen Stylgeſetze in ſeiner ganzen Feinheit und Schärfe. Er ſoll ausdrücklich ein Schönes von weiter Allgemeinheit der Idee darſtellen und dieſe Idee doch als Individuum. Die Bildnerkunſt muß dieſen Widerſpruch löſen, wie jede andere Kunſt, denn in ſeiner Löſung beruht ja das Weſen des Schönen an ſich (§. 30 ff.), aber ſie muß es in ihrer Weiſe: ſie darf, zunächſt jedenfalls in dem Kreiſe von Aufgaben, welche der jetzt in Rede ſtehenden Richtung entſprechen, dem Ausdrucke der reinen Idee von den Zügen der Individualität ungleich weniger zuwägen, als andere Künſte. Dieſe mögen eine ſehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit der einzelnen Erſcheinung, die bis zu einem auffallenden Grade des Unregelmäßigen fortgeht, durch einen bewegten Ausdruck von Genialität dahin löſen, daß dieſelbe nur als eine beſonders ſcharfe, durch Einſeitigkeit mächtige Zuſammenfaſſung der Gattungskräfte in der Tiefe erſcheint. Die Bildnerkunſt hat dazu, wie überhaupt zur Auflöſung des Häßlichen (vergl. §. 603), die Mittel nicht. Sie muß alſo hereintreten in dieſes Gebiet der unendlichen Eigenheit, aber haarſcharf an dem Puncte, wo dieſe in härterer Linie vom reinen Menſchentypus abſpringt, wieder umbiegen und in eine mildere Modification einlenken, welche zwiſchen ſchroffer Vereinzelung und bloßer Beſonderung (Individuum und Art) ſich in unendlich feiner Schwebe hält. Dieſe zarte Abwägung hat Niemand ſo verſtanden wie die Griechen; ſie mußte, da ſie ihren tieferen Grund in der ganzen mythiſchen Anſchauungsweiſe des claſſiſchen Ideals hatte, ſchon dort erwähnt werden ſ. §. 437 Anm. 2. Man verſtärke um ein Haar den Hügel auf Jupiters Stirne, die großen, runden Augen der Here, die hohen Beine des Apollo und der Artemis, die weiche Fülle in der Bildung des Dionyſos, den kleinen Kopf und den Stiernacken des Herkules: und ſie werden zu herb eigenthümlichen Individuen, ſind keine Götter und Halbgötter mehr. Der Individualiſt dagegen in dem Kreiſe ſeiner Aufgaben kann hier ungleich weiter gehen; er wägt denjenigen ſeiner Stoffe, die dem ausdrücklichen Ideale näher liegen, Heroen, menſchlichen Bildungen von genreartiger Allgemeinheit mehr des Individuellen, wie er es aus der Beobachtung entnommen, dem geſchmacklos reinen Waſſer Winkelmanns (vergl. §. 39 Anm.) mehr vom Salze der Eigenheit des Einzelweſens

zu; er tilgt, wo er die empiriſch gegebene Individualität nachzubilden oder an der Hand der Ueberlieferung eine Geſtalt hinzuſtellen hat, die ganz den Eindruck eines geſchichtlichen Menſchen erregen ſoll, weniger von den im Stoffe gegebenen Einſeitigkeiten, relativen Diſſonanzen der Form. Allein er kann doch in Aufnahme dieſer Züge nie ſo weit gehen wie der Maler; der von ihm ſelbſt anerkannten Nothwendigkeit, daß auch jenes Gediegene und Mächtige, das wir bei unregelmäßigerer Bildung ſchon im Stoffe vorausgeſetzt haben, noch einer weſentlichen Erhöhung bedürfe, muß er durch einen ſehr energiſchen Act der freien Styliſirung Folge geben. Die Büſten des Sokrates zeigen, wie dieß gemeint iſt. Dadurch rückt denn auch der Individualiſt ſeinen Gegenſtand in eine dem Götter-Ideal noch verwandte Höhe; der erhabene Schwung und Zug der Umriſſe, der Ausdruck des Subſtantiellen, monumental Gewichtigen vereinigt beiderlei Style und es fällt jener „Abglanz des idealen Lichts auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darſtellung kommen" (§. 606). Es heißt in der Schlußbemerkung zu §. 603: ſchlechtweg könne das dem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt u. ſ. w. Wir haben dieß entgegenſtehende Prinzip nun in der Richtung auf das Individuelle gefunden; aber es iſt zugleich gezeigt, daß der Gegenſatz nur ein ſchwacher ſein kann. Dieſer wichtige Punct iſt wieder aufzufaſſen in der Geſchichte der Bildnerkunſt.

2. Naturaliſmus und Individualiſmus ſind nicht zu verwechſeln, ſie ſind nicht einerlei; ſie werden gerne Hand in Hand gehen, aber nicht nothwendig. Im Naturaliſten wiegt das Moment der Anſchauung über die umbildende ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie vor, daher ergreift er ſeinen Stoff ſo zu ſagen mit Haut und Haaren: er nimmt die allerhand Einzelheiten, durch die das Leben ſeine phyſiologiſchen Bedingungen im Aeußern ankündigt (Adern, Sehnen u. dergl.), die Härten und Zufälligkeiten, welche Alter, Stand, Wind und Wetter, Gewohnheit, Situation des Moments dem Menſchen aufdrücken und anwehen, Kleinliches, Runzliches, Flatterndes, Spielendes, Nachläſſiges und allzu Straffes mit einer Unbefangenheit in die Kunſtdarſtellung auf, welche von einer entgegenſtehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmaaß verworfen wird. Wer nun ſo auffaßt und darſtellt, dem fallen mit jenen Einzelheiten und Zufälligkeiten, die über alle Naturerſcheinung hinſpielen und ſich ihr anſetzen, natürlich auch die individuellen Züge mit ihrer Einſeitigkeit und Unregelmäßigkeit in die Hand; es ſcheint daher, der Naturaliſt ſei nothwendig auch Individualiſt. Allein erſtens kommt es ganz darauf an, ob er wirklich auch nach dieſer Seite aufmerkſam iſt und wählend den ausdrucksvollen Eigenformen des Charakters nachgeht; die Richtung auf das allgemein Naturwahre iſt doch eine ganz andere, als die auf das ſtreng

Digitized by Google

individuell Eigenthümliche; er wird ſich z. B. ſehr beſtreben, die bezeichnenden Züge der Lebensalter, Geſchlechter, des Standes wiederzugeben, aber er kann damit ſeine Aufgabe für abgethan halten und vergeſſen, daß dieſe Beſonderheiten der Art noch kein *Individuum* begründen. Eine naturaliſtiſch behandelte Geſtalt kann in ihren Grundformen von flacher Allgemeinheit des Typus ſein. Die fetten Niederländerinnen des Rubens ſind naturaliſtiſch, aber nicht ſcharf individuell, indem ſie einander ſehr gleich ſehen. Schillers Räuber ſind kühn naturaliſtiſch, aber ohne Schärfe der Individualiſirung. Die äginetiſchen Figuren ſind, was den Leib betrifft, in gewiſſem relativem Sinne naturaliſtiſch, aber die Köpfe ohne alle Individualität. Zweitens: *wenn* auch der Naturaliſt auf das ſcharf Individuelle zugleich geht, ſo ſtyliſirt er es nicht ſtreng, wie dieß der Individualiſt ſeiner Richtung gemäß immer noch ſehr wohl kann. Rauch hat Friedrich den Gr. und ſeine Helden, Staatsmänner, Gelehrten, namentlich jenen Kant, ſcharf individualiſirt und doch energiſch ſtyliſirt, F. G. Schadow dagegen alle ſeine Geſtalten, auch die ſcharf individuellen, naturaliſirt. Der Individualiſt *kann* Naturaliſt ſein, der Naturaliſt *kann Individualiſt* ſein, aber jener kann ebenſo gut auch Styliſt ſein, dieſer iſt nicht Styliſt, ſondern das Styliſiren iſt die der ſeinigen entgegenſtehende Richtung. Allein in der Bildnerkunſt kann auch der Gegenſatz des Naturaliſmus und des ſtrengen Styls nur ein ſchwacher ſein, wie der des Individualiſmus und Idealiſmus. Soweit wie der Maler, kann der Bildner nie in der Aufnahme der Härten und Zufälligkeiten gehen; wie dieſer muß er, je kühner er in ſeiner Ungebundenheit ſich ergeht, deſto mehr den fehlenden Adel der ſtrengen Linie durch Gewaltheit der *Bewegtheit*, Hauch der Lebendigkeit erſetzen, aber er kann auch dieß nie in dem Grade wie jener, weil ihm die Farbe und die mitdargeſtellte Umgebung fehlt. Wir werden in der weiteren Verfolgung der einzelnen Momente die Strenge des plaſtiſchen Styls und ebendamit die Enge des hier dem Naturaliſmus gegönnten Spielraums genauer kennen lernen. Auch dieſen Gegenſatz werden wir als thätigen Hebel in der Geſchichte der Plaſtik wiederfinden, aber die Kraft, die er auf die geſchichtliche Entwicklung äußern kann, wird aus dieſen Gründen eine ſtark beſchränkte ſein. Wir führen hier nur vorläufig die Einzelheit an, daß es freilich noch in der guten Zeit der griechiſchen Kunſt einen Demetrius gab, der u. A. einen kahlköpfigen, dickbauchigen Alten mit angelaufenen Adern bildete; das galt aber auch für eine Curioſität; Lucian ſagt von dieſer Figur, ſie gleiche einem eigentlichen Menſchen: ſehr treffend, denn die wahre Bildnerkunſt erhebt auch den empiriſchen Menſchen, wenn ſie ihn nachbildet, durch ihre Styliſirung in das Göttliche; Quintilian hat für den Naturaliſten das Wort: **nimius in veritate**. — In ähnlicher Enge des Spielraums bewegt ſich der Gegenſatz

Digitized by Google

des Naturaliſmus und der ſtrengen Styliſirung in der Darſtellung von Thieren. Jn Bewegungen, Formen, Behandlung des Fells, der Mähnen u. ſ. w. kann der eine Künſtler dem Wurfe des unmittelbaren Naturlebens ſo nahe, als möglich, treten, der andere in gemeſſenerer Ausſcheidung des Einzelnen und Zufälligen bis zu einer architektoniſchen Bindung der Formen fortgehen, die ſich der ornamentartig geometriſirten Behandlung der Thiere im Wappen nähert, aber auch der erſte kann und darf nie in die Einzelheiten der Naturzüge ſich ſo weit einlaſſen, als Maler oder Dichter.

§. 617.

Jn der Behandlung der Grundverhältniſſe der Geſtalt, wie ſie im Knochengerüſte gegeben ſind, muß die Bildnerkunſt gemäß ihrem Stylgeſetze ein ſtrengeres Durchſchnittsmaaß einhalten, als die Natur; darin macht ſich deutlich die Verwandtſchaft des taſtenden Sehens mit dem meſſenden (§. 599), ein Anklang der Proportions- und Symmetrie-Geſetze der Baukunſt geltend.

Hier iſt es, wo der in §. 599 aufgeſtellte Satz von einer Grundlage eigentlichen Meſſens im taſtenden Sehen an die Reihe der näheren Beleuchtung kommt: dieſelbe macht ſich geltend in der Behandlung der Proportionen, zu der wir nun übergehen, nachdem die Auffaſſung der Geſtalt im Ganzen und Allgemeinen beſprochen iſt. Die menſchliche Geſtalt iſt an ſich ein organiſcher Bau, das feſte, harte Knochengerüſte ſeine Kernform. Dieſe Kernform ſteigt in den zwei ſymmetriſchen Säulen der Beine auf, die ſich dann zum Becken ausbreiten, von hier ſchießt die Rückenwirbelſäule empor, wölbt den Korb der Bruſtrippen an ihren Seiten heraus, treibt ebenſo ſymmetriſch das zweite große Paar von Bewegungs-Organen, die Arme, mit den Schulterblättern ſeitlich hervor und ſchließt ſich, in den Halswirbeln fortgeſetzt, im Kopfe, zur Kugel ausgerundet, ab, oder umgekehrt (vergl. zu §. 564, 1. S. 220): das Haupt läßt dieſen ganzen Bau als Realiſirung der in ihm vereinigten organiſchen Zwecke ausſtrahlen. Es iſt dieß im Großen und Ganzen, noch mehr, wenn man die Theile in ihre weitere Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmiſches Gebilde, das in zählbaren Takten ſich anſammelt, ausbreitet und wieder ſammelt (vergl. zu §. 500, 2., auch Winkelmann über die Dreizahl a. a. O. Bd. 2, S. 165. 166). Durch dieß rhythmiſche Leben, das im Knochengerüſte begründet, am Ganzen des Körperbaus mit ſeinen Abſätzen und Einſchnitten zu Tage tritt, ſind nun die Proportionen wirklich die erſte, noch abſtracte Grundlage der Schönheit der Compoſition in Darſtellung der einzelnen Geſtalt; dieſe Seite faſſen wir aber hier noch nicht weiter auf, ſondern die Nothwendigkeit des wirklichen Meſſens, noch nicht die Poeſie daran, welche die Griechen durch ῥυθμός ausdrückten, ſon-

dern das abſtract Formale, was die Römer durch die Ausdrücke symmetria, numerus, die Neueren durch Proportion bezeichnen. Die Erſtreckungen der Theile in dem Grundgebilde des Körpers müſſen ein beſtimmtes Verhältniß von Maaßen darſtellen, das ſich in Zahlen ausdrücken läßt. Die Natur wird dieſe Maaßbeſtimmung in unendlichen Abweichungen der Völker, Stämme, namentlich aber der Individuen nur als ein Allgemeines aufweiſen, das in keinem Einzelnen ſtreng verwirklicht iſt, die Kunſt muß dieß Allgemeine, das Durchſchnittsmaaß finden und feſtſetzen. Man hat dieß auf die verſchiedenſte Weiſe verſucht, die Aeſthetik kann auf die verſchiedenen Arten und Reſultate der Meſſung, nach Ellen überhaupt, nach Geſichtslängen und weiteren Bruchtheilen des Geſichts, nach Fußlängen, nach den Achſen der Hauptgelenke (ſo zuletzt C. Schmidt: Proportionsſchlüſſel u. ſ. w.) nicht eingehen; ſie überläßt daher die reiche Literatur der ſpeziellen Kunſttheorie zur näheren Prüfung. Das Weſentliche iſt, daß, nachdem freilich zuerſt das natürliche Augenmaaß ausgeholfen, mit ausdrücklichem Meſſen und Zählen ein Syſtem feſtgeſetzt werden muß. Es kann dieß praktiſch geſchehen durch Aufſtellung eines muſtergültigen Werks, von dem die nachfolgende Kunſt ihre Maaße entnimmt, eines ſogenannten Kanon; aber der berühmte Kanon des Polyklet, der Doryphoros, war bereits ein Werk nicht blos des glücklichen Inſtincts, ſondern des eigentlichen Studiums, das Meſſen iſt alſo bei der praktiſchen Norm ſchon vorausgeſetzt. So wenig nun aber das Durchſchnittsmaaß empiriſch in einem Individuum vollkommen erſcheint, ebenſowenig kann es, nachdem es durch eine Abſtraction gefunden iſt, in der Kunſt als abſoluter Maaßſtab gelten; von der einen Seite wechſelt ſubjectiv die Auffaſſung: ſo ging der griechiſche Kanon von den ſtämmigeren Verhältniſſen des Polykletiſchen zu den ſchlankeren des Lyſippiſchen Styls über; nach der andern Seite darf ja dem plaſtiſchen Werke die Beſonderung des Alters, der Unterſchiede, die durch verſchiedene Arten der Thätigkeit u. ſ. w. entſtehen, und die Einzelheit der individuellen Formen nicht fehlen, wodurch nothwendig Abweichungen vom ſchulgerechten Maaßſtabe begründet werden. Der Held, Athlet, heroiſche Halbgott hat breitere Bruſt, Apollo und Artemis ovaleren Kopf, höhere Beine u. ſ. w. Nie aber können dieſe Abweichungen ſo weit gehen, wie in der Natur, ſelbſt in der Porträtbildung nicht: wodurch denn bereits die Schranken des Individualiſmus und Naturaliſmus ihre erſte nähere Beleuchtung finden.

§. 618.

In der Umkleidung der weichen Theile, deren Umriß ein ſchwungvoll flüſſiges Ineinander unendlicher Kreis-Ausſchnitte darſtellt, ſoll das Grundgerüſte ohne

Digitized by Google

Härte als feſter Träger ſichtbar ſein. Beſtimmte Angabe der Hauptabſätze des Organiſmus, der bedeutendſten Muſkel ſoll ſich mit Rundung und Zartheit der Uebergänge ſo verbinden, daß die Andeutung oder ſchärſere Ausbildung der den Schwung der Hauptlinien zertheilenden, an die Bedingungen des unmittelbaren Lebens erinnernden untergeordneten Einzeltheile beſonderem Stoff, Moment, Material aufbehalten, immer aber in verhältnißmäßig enge Grenzen gewieſen bleibt.

Wir ſchreiten fort in immer concreterer Faſſung der menſchlichen Geſtalt unter dem Geſichtspuncte des plaſtiſchen Styls. Man blicke nun zurück auf unſere Schilderung derſelben §. 317 und ſtelle ſich dann die Frage, was der Bildner in Anwendung des in §. 614, 2. näher beſtimmten Grundgeſetzes umbildend damit vorzunehmen habe. Das Knochengerüſte ſoll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln u. ſ. w. ohne Muſkel-Umkleidung mit beſtimmten Marken zu Tage: dieſe Formen ſollen nicht platt, ſpitz, knorplig erſcheinen, ſondern ſanſt abgerundet werden; Dürres, Beinernes iſt mit der Kunſt der Schönheit der breitgeſchwungenen Umriſſe rein unverträglich; aber dieſe feſten Marken ſollen auch nicht zu ſehr abgerundet, in ſüßliche Weichheit verſchwemmt werden, wie dieß in der indiſchen Sculptur der Fall iſt. Bruſtbeine und Rippen ſind leicht anzudeuten, ſtarke Anſtrengung, Anziehung des Unterleibs in Angſt preßt ſie natürlich ſichtbarer hervor, wie am Laokoon und borgheſiſchen Fechter; der erſtere grenzt ſcharf an das allzugelehrt Anatomiſche. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erſt in dem lebensvollen Strome der unendlich ineinander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüſte überkleidenden Weichtheile auf der Oberfläche bilden. In dieſes rinnende Wechſelſpiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Fauſt theilend eingreifen, indem er die Hauptſyſteme ſchärfer, als die Natur, voneinander abſetzt. Wir laſſen das Haupt noch bei Seite, das ſchon die ſchlanke Einziehung des Halſes vom Rumpfe trennt. Das Gefäß des Athmungsſyſtems, die Bruſt, iſt es hauptſächlich, welche ſich als die am meiſten der Fläche genäherte Partie an der Vorderſeite des Körpers darſtellt. Der Bildner wird dieſen energiſchen Gegenſatz gegen das Runde, hügelig Getheilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblattes verſtärken und durch ſchärferen Umriß den weich gerundeten Unterleib von ihm ſondern. Dieſer iſt durch ſcharfe Angabe der Leiſten-Linie von den Bewegungs-Organen beſtimmt abzuheben und damit er nicht in das ungetheilt Formloſe zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Bruſtbeins abwärts zerfällt, von den Weichen-Feldern ſeitlich eingegrenzt, in deutlichen Einſchnitten ſich

Digitized by Google

abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausſchnitt nähern ſich die Schulter, die den Arm von der Bruſt abſetzt, Hüften und Sitzmuſkeln, welche die Beine vorbereiten und umgekehrt zugleich ihren ſchlanken Zug kräftig ausammeln. Es gilt nun, dieſe Haupttheile weiter zu theilen, in die Hügelzüge der Muſkel zu verfolgen, aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Weſentliche ſtark hervorheben, das minder Weſentliche ausſcheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuſkeln müſſen machtvoll hervortreten; wie wohlthätig im Großen theilend erſcheinen dem Auge namentlich die gewaltigen Schenkelmuſkel am Herkules-Torſo, am ſog. Iliſſus im weſtlichen, dem ruhenden Jüngling im öſtlichen Giebelfelde des Parthenon! Je beſtimmter und markiger der Hauptkörper dieſer großen Bewegungshebel angegeben wird, deſto nöthiger iſt nun auch, daß das Vermittelnde, Sanfte, Runde den Härten entgegenwirke, die ſonſt entſtünden. Im Körper iſt dieſes Vermittelnde namentlich das Fett; es ſpielt eine ſtärkere Rolle in den weiblichen Formen; ein ſtrenges Maaß iſt in dieſer ausfüllenden Weichbildung dem Bildner vorgeſchrieben, ſonſt hebt er die markige Beſtimmtheit wieder auf und wird ſchwammig, eine Rubens'ſche Figur wäre in der Plaſtik höchſt eckelhaft; wie weſentlich aber dieſe überleitende Form iſt, wird z. B. an der Wade klar, welche, zu einem Muſkelballen ohne Uebergangslinie zuſammengezogen, unter die größten Häßlichkeiten gehört. Vermittelnd und überleitend ſind, wenn ſie ſanft angedeutet werden, auch die einzelnen untergeordneten Muſkelbildungen; werden ſie ſtärker ausgeſprochen, alſo auch mehr in ihre Einzelheit verfolgt, ſo wirken ſie dagegen als ſcharf theilendes Moment. Wie ſich nun der Bildner hierin verhalten wird, darüber kann im Allgemeinen nur ſo viel ausgeſagt werden: in der Ruhe iſt nur durch beſondere athletiſche Entwicklung eines Körpers das ſtärkere Markiren des Details begründet; die derberen Forderungen des Erzguſſes (vergl. §. 607) treffen mit dieſer Bedingung zuſammen (Herkules-Ideal des Lyſippus); in der angeſtrengten Bewegung aber, alſo freilich der Situation, in welcher eben athletiſche Figuren meiſt zur Darſtellung kommen, iſt ſolche Detaillirung durch den Moment an ſich gefordert; zu ſtarkes Ueberwiegen des Theilenden über das fließend Vermittelnde wird dann durch die gleichzeitig ſteigende Kraft der Hauptmuſkel, welche das Einzelne beherrſchen und zuſammenhalten, verhindert. Eigenthümlich ſchön belebt ſich in beiden Fällen die ausgedehnteſte Fläche des Körpers, der Rücken (Torſo des Herkules, Oeleinreibender Athlet in Dresden u. And.), aber auch der zärtere jugendliche und weibliche Rücken iſt ein reizvolles Feld ſanfter Hügel und Senkungen. Noch ferner, als vieles Muſkel-Detail, liegt dem Künſtler das Hervorheben der Sehnen und Adern; ſie erinnern zu unmittelbar an den ganzen Apparat, der zum Leben gehört, namentlich weist die Ader zu hart auf die dunkeln Werkſtätten ſeiner

Digitized by Google

Bildung, Erhaltung und Auflöſung; die Homeriſchen Götter ſind „blutlos". Nur in Momenten der ſtärkſten Anſtrengung iſt das Hervortreten dieſes Apparats gerechtfertigt: ſo hat der farneſiſche Herkules, der eben vom Kampfe kommt, aufgequollene Adern, am Torſo, der den verklärt ruhenden Halbgott darſtellt, ſind keine ſichtbar. Außerdem mag die Darſtellung ſehr reifer, von Erfahrung gehärteter, durchgearbeiteter, männlicher Perſönlichkeit die beſtimmtere Andeutung dieſer ausprägenden, markirenden Lebensäſte mit ſich bringen. Im Materiale des Erzes und bei Thierbildung verändert ſich die Sache; jenes fordert an ſich ſtärkere Ausladung auch dieſer Einzelform, das gröbere Thierleben aber iſt vorherrſchend eine Erſcheinung der Kraft und die Röhren ſeines Lebensſtroms wie die Hebel ſeiner maſſigen Glieder müſſen daher ausdrücklicher hervorgehoben werden. — Etwas Sprechendes, Charakterbezeichnendes haben die Sehnen, Adern, Gelenke, Lineamente der Hand, ſo wie die Unterſchiede ihrer Form überhaupt und namentlich der Fingerbildung (vergl. zu §. 338). Der Bildner kann ſich aber auf die Charakterformen dieſes Gebildes ſchon darum nicht mit dem Nachdrucke legen, womit der Phyſiognomiker ſie beobachtet, weil in ſeiner Kunſt die ſämmtlichen Glieder zum Ausdruck des Charakters mit einem Gewichte mitſprechen, der den vorzugsweiſe ſprechenden Theilen ihre Bedeutung zwar natürlich nicht entzieht, aber doch das Auge nicht ſo vorherrſchend auf ſie hinlenkt, wie dieß in einem ganz andern Syſtem der Sitte, Bildungsform, Auffaſſung und Kunſtform der Fall iſt. Es wird nicht an Modificationen der Hand fehlen, auch ihre Adern werden angedeutet werden bei den härteren Charakteren, im Ganzen aber wird ſchöne, rundliche Bildung über Angabe der Einzelformen entſchieden vorherrſchen. — Was Individualiſmus und Naturaliſmus heißt, iſt nun ſchon um einen Schritt deutlicher: beide Richtungen gehen in allen hier erwähnten Formen weiter, als die ſtrenge Richtung auf idealen Styl. — Wir ſchließen dieſe Beſtimmungen über die Behandlung des Körpers mit den Worten Winkelmanns über den vatican. Apollo (a. a. O. Bd. 4, S. 260): „Ueber die Menſchheit erhaben iſt ſein Gewächs und ſein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elyſium bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und ſpielt mit ſanften Zärtlichkeiten auf dem ſtolzen Gebäude ſeiner Glieder. Gehe mit deinem Geiſte in das Reich unkörperlicher Schönheiten und verſuche, ein Schöpfer himmliſcher Natur zu werden, um den Geiſt mit Schönheiten, die ſich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier iſt nichts Sterbliches, noch was die menſchliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllet."

Digitized by Google

§. 619.

Der plaſtiſche Ausdruck des Gleichgewichts der Kräfte fordert verhältnißmäßig kleines Haupt; die griechiſche Geſichtsbildung (vergl. §. 348, 2.), welche als die ihm beſonders entſprechende bei idealen Geſtalten jederzeit muſtergültig bleibt, noch mehr die individuelleren Formen bei realer beſtimmten Geſtalten ſind nach denſelben Grundſätzen, wie der übrige Leib, zu ſtyliſiren; ebenſo hat die Behandlung des Haares weiche Fülle und ſcharfe Sonderung zu vereinigen.

Bei großem Kopf iſt entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirne, alſo der Ausdruck des Denkens, oder die untere Parthie des Geſichts, alſo der des Grobſinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plaſtiſchen Kunſt maaßgebend gehandelt, indem ſie den Kopf verhältnißmäßig klein bildeten; er ſpricht mehr, als der ganze übrige Körper, aber er ſoll hier nicht für ſich, nicht auf Koſten deſſelben ſprechen. Warum das griechiſche Profil muſtergültig bleibt für Idealbildungen, iſt durch die Charakteriſtik deſſelben Th. II, S. 235 dargethan; im plaſtiſchen Style muß ſich, wie wir geſehen, das ſchöne Gleichgewicht des Lebens durch volle Linien äußern, und ſo fällt die Auffaſſung des griechiſchen Profils bei O. Müller (a. a. O. §. 329): „der Grundſatz, die Umriß-Linien in einem möglichſt einfachen Schwunge fortzuführen" u. ſ. w., ganz mit jener pſychiſchen zuſammen. Hier iſt daher nur noch von dem zu ſprechen, was die Kunſt auch an dieſem glücklichſten Stoffe umbildend vorzunehmen hat, und auch hierin bleibt die claſſiſche Sculptur Muſter, denn ſie hat das Stylgeſetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem ſcharf Getheilten in größter Reinheit durchgeführt. Jenes iſt gegeben in dem ſchönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackte Winkel an den Schläfen zulaſſenden Umkränzung der niedrigen, ſanftgewölbten Stirn durch die Haare, der fein ſchwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinns, dem kräftigen Kreisausſchnitt des Unterkiefers, der ſanften, weichen Flucht der Wangen, dem großen, runden Auge; das Scharfe dagegen, das Beſtimmte, an architektoniſche Gemeſſenheit Erinnernde liegt namentlich in der Schärfung des fein geſchwungenen Superciliarbogens, der energiſchen Ausladung der Augenlider, der kantenbildenden Abflachung des Naſenrückens. Von der Behandlung des Auges iſt ſchon zu §. 608 die Rede geweſen. Nichts würde die Plaſtik weniger ertragen, als dünne, gekniffene Lippen: dieſe bezeichnen den in ſich verſchloſſenen, bis an das Kinn zugeknüpften Menſchen; die ſanfte Oeffnung derſelben charakteriſirt den in Offenheit, Freudigkeit des Daſeins und Fülle reiner Sinnlichkeit frei athmenden Menſchen;

Digitized by Google

ſie ſind von kräftiger und doch zarter Fülle, und um auch den entfernten Schein des Anſatzes zur Thierſchnauze, der in überhängender Oberlippe liegt, zu vermeiden, wird die Unterlippe etwas voller gebildet. Das nordiſch moderne Auge iſt durch die Gewohnheit, vielgetheilte Formen in der Geſichtsbildung zu ſehen, überſättigt wie der Gaumen, der, an ſtärkere Reize gewöhnt, das Waſſer, ſelbſt den reinen Wein verſchmäht; daher überſieht es leicht das unendliche Feld der Mannigfaltigkeit in Charakter und Ausdruck, das durch die zarteſten Modificationen in dieſem rein abgezirkten Lande einfacher Hebungen und Senkungen hervorgebracht wird. Es iſt übrigens durch die Enge des Spielraums der Individualiſirung doch auch härtere, hügelichere, durchgearbeitetere Form nicht völlig abgewieſen; ſelbſt Jupiter hat jene Wolke über der Naſenwurzel; im idealen Gebiete ſelbſt gibt es realer gefärbte Naturen und die Griechen geben dem komiſchen Kreiſe des *σιμόν*. Der Unterſchied der beſonderen Formen im Menſchenleben (Genre=Gebiet), noch mehr die Darſtellung der empiriſchen Individualität, bedingt nun aber bedeutendere Abweichungen von der reinen Linie. Hier iſt denn die Hauptſtelle, wo die Gegenſätze des §. 616 in Kraft treten; die Behandlung des Angeſichts iſt die eigentliche Wahlſtätte des Kampfes zwiſchen Individualiſmus, Naturaliſmus auf der einen, idealem und ſtrengem Styl auf der andern Seite. Wo glückliche und edle Bildung in einem gegebenen Stoffe es zuließ, löſten die Alten die ſchwierige Aufgabe gerne durch Annäherung an das Ideal einer beſtimmten Gottheit; ſo wird der Kopf Alexanders des Gr. dem des Jupiter ähnlich gebildet, namentlich auch in der Löwen=Mähneartigen Behandlung des H a a r e s. Von dieſem iſt noch zu ſagen, daß hier, wo eine unbeſtimmte Vielheit der dünnſten Einzelbildungen vorliegt, die Nothwendigkeit des Styliſirens im Gegenſatz gegen eine mit ganz andern Mitteln nachbildende Kunſt beſonders deutlich einleuchtet. Schon im Naturvorbilde muß daher der Bildner Haare vorziehen, die ſich in Gruppen von einiger Völligkeit ſammeln; dieß iſt bei gelockten Haaren der Fall, deren Wellen überdieß ein viel freieres, naturfriſcheres, lebendiger bewegtes Bild geben, als die ſtraffen, die bei nordiſchen Völkern ſo häufig ſind und bald zu dünn und fein, bald ſtrohartig hart und ſtruppig erſcheinen. Der Bildner muß aber das Haar noch beſtimmter in Maſſen ſammeln, als die Natur es thut, und durch ſcharfe Ränder, tiefe Kehlen Einſchattungen hervorbringen, welche dieſen pflanzenartigen Wald theilend beleben und maleriſche Mittel erſetzen (vergl. §. 608 Anm.). Daſſelbe gilt vom Barte; der des Jupiter von Otricoli iſt von beſonders herrlicher Modellirung. Das Haar des Weibes mag in weniger volle Maſſen geſammelt und welliger bewegt ſchlangenartig dahinwallen. Straffe, ſtruppige, dünne, mangelhafte Haare bis zur Kahlheit läßt ſich der individualiſirende und naturaliſtiſche

Styl friſchweg auch gefallen, doch muß auch er ſie ſtrenger ordnen und ſammeln, als der Maler. — Mit dem Felle des Thiers iſt dieſelbe Behandlung vorzunehmen; beſonders ſchön ſind die Borſten am florentiniſchen Eber gruppirt.

§. 620.

Die bildneriſche Darſtellung der Schönheit der menſchlichen Geſtalt iſt 1.
nicht an die Nacktheit gebunden, wohl aber fordert ſie ein Gewand, das in Ruhe und Bewegung die Form der Glieder aufzeigt, indem es in ſeinem Wurfe durchgängig von ihr beſtimmt erſcheint. Für die Behandlung deſſelben gilt daſſelbe Stylgeſetz gleichzeitig völliger Maſſenbildung und kräftiger Sonderung, wie für den Körper ſelbſt. Bei individuell beſtimmten Aufgaben ſind 2.
auch weniger günſtige Trachten, ſofern ſie nur Charakter haben und kein falſches Bild von den Körperformen geben, plaſtiſch berechtigt.

1. Nacktheit oder Bekleidung iſt ebenſoſehr eine ethiſche Stoff-Frage, als eine reine Kunſtfrage. Die Griechen haben bekanntlich nicht frühe und nicht ohne Motiv völlige Entkleidung bei ihren Bildwerken gewagt. Namentlich bei weiblichen; denn der Mann iſt weſentlich handelnd und Handeln war dem Griechen nie ein abſtract geiſtiges, ſondern ebenſoſehr ein ſinnliches, von der Gymnaſtik ausgehendes, bei welcher das Gewand beläſtigt, und ſo führte die nackte Darſtellung athletiſcher Figuren nach und nach zur völligen Entblößung der männlichen Göttergeſtalten und Heroen. Bei der Liebesgöttinn war die Nacktheit urſprünglich durch das Bad motivirt, das ſelbſt wieder koſmogoniſche Bedeutung zur Grundlage hatte; Kindesnaivetät und weibliche Anmuth ohne höhere ethiſche Beziehung erſcheint mit Recht in reiner Naturform; aber Aphrodite ſelbſt, wo ſie hohe, bindende Lebensmacht iſt, bleibt nicht ganz unbekleidet, wie die Statue von Melos zeigt. Das Gewand könnte zunächſt als eines der zufälligen Anhängſel erſcheinen, die der Bildner vom Weſentlichen, Ewigen, Naturbleibenden wegzunehmen hat; allein Bildung iſt auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen ſind auch weſentlich. Kleidung iſt Scham des Geiſtes an den Theilen ſeines Leibs, in denen ſich ſein Ausdruck nicht concentrirt, Kleidung charakteriſirt, ſpricht Inneres, Weiſe des Thuns, Inhalt, Würde aus. Aber nicht nur dieß; auch abgeſehen vom Ethiſchen iſt Kleidung, freilich nicht jede, nicht Hinderniß, daß der Körper erſcheine, ſondern fortgeſetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform. Sie zeigt als „Echo der Geſtalt“ deren Bildung und Bewegung auf. Dieſe Bedeutung kommt nun freilich keiner andern Tracht ſo zu, wie der griechiſchen (und römiſchen); warum ſie die abſolut

Digitized by Google

plaſtiſche iſt, geht aus ihrer kurzen Charakteriſtik zu §. 348, 3. hervor, wozu vergl. die erſchöpfende Erörterung in Hegels Aeſth. Th. II, S. 405 — 416. Wo dieſes Gewand, der wenig genähte Chiton und das ungenäht frei übergeworfene Himation und Chlamys, auf den Gliedern aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo es in Falten ſich aufwirft, abfällt, ſind dieſe eben durch die Art, wie der andere Theil am Körper aufliegt, durchgängig beſtimmt und ſetzen alſo dieſe Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, ſo zu ſagen colorirter Weiſe fort. Bei wirklicher Bewegung verſtärkt ſich dieß Verhältniß, der Affect fährt gleichſam auch in das Gewand wie eine Art ſelbſtändiger Geiſt, indem die Bewegung in dieſem noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung inne hält: das Kleid des Tanzenden ſetzt, wenn dieſer ſich augenblicklich ruhiger auf den Zehen wiegt, das Sauſen der vorhergehenden ſtärkeren Drehungen und Sprünge, das des Kämpfenden die gewaltſamen Bewegungen fort; man ſehe z. B. jenen Satyr auf dem choragiſchen Denkmal des Lyſikrates, der eben einen Baumaſt abreißt: ſeine Nebris ſaust noch im Winde von der Wuth, mit welcher er herangeſtürzt iſt. Es iſt die Luft, mit welcher hier das Gewand in Spiel tretend gewiſſermaßen ſelbſtändig wird, doch nur um das urſprünglich organiſche Motiv zu erweitern, zu verdoppeln. Das Gewand bleibt jedoch an ſich todter Stoff und dadurch ergibt ſich das weitere Motiv einer ſchönen Contraſtwirkung, indem das an ſich todte und nur mittelbar beſeelte Anhängſel mit dem es belebenden Leibe in äſthetiſchem Gegenſatze zuſammenwirkt, und die mancherlei Abbreviaturen (vergl. §. 612), wo eine Chlamys, Nebris, herabgefallenes Himation die Gewandung nur andeutet, wollen zugleich künſtleriſch das Nackte durch dieſe Contraſtwirkung heben; man betrachte z. B. den herrlichen Lapithen auf einer der Parthenon-Metopen, der den Centauren am Haare gepackt hat und weit geſpreizt, auf die linke Ferſe geſtemmt ihn rückwärts reißt, um ihm den Kopf zu ſpalten: das Himation liegt noch leicht auf der rechten Schulter und dem linken Arm und bildet übrigens, hinten herabgeſunken, weit ausgebreitet eine große Draperie, auf der ſich wie auf maleriſchem Hintergrunde die gewaltige Kämpfergeſtalt prachtvoll abhebt. Ein volles, umgenommenes Gewand ſetzt dagegen reich, ſtattlich, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau wie durch unzählige Geiſter, die ſein Geheimniß aus allen Falten und Furchen verkündigen, in Muſik. In zarterer, faſt überverfeinerter Weiſe geſchieht dieß bei den ſog. naſſen Gewändern, wo nur ganz feine florartige Falten zeigen, daß der Körper mit einem höchſt dünnen, durchſichtigen, wie durch Näſſe anklebenden Stoffe bekleidet iſt; hier ſteht man ſo ſcharf an der Grenze, wo das farbige Durchſcheinen einzutreten hätte, daß das Auge unwillführlich die Farbe ergänzt und das Hinübergreifen

Digitized by Google

in die Malerei (vergl. §. 612 u. Feuerbach a. a. O. S. 198) ſtärker, als irgendwo ſich hervordrängt. — Dieſe äſthetiſche Wirkung des Gewands liegt nun natürlich nicht im Stoffe allein; die günſtigſte Tracht verfällt hundert ſtörenden Zufällen, iſt in ihren Formen und Falten nie ſo flüſſig und beſtimmt, wie es der Künſtler bedarf, und es handelt ſich alſo auch hier weſentlich vom ſtyliſtiſchen Verfahren. Daſſelbe hat dem bisher durchgängig angewandten Geſetze der Vereinigung des flüſſig Freien mit dem ſtreng Getheilten und Geſammelten zu folgen und beſonders wird die Behandlung der des Haares verwandt ſein; charakterlos geknittertes Gefälte iſt auszuſcheiden, volle Faltenzüge ſind in Gruppen zu ordnen, höher zu wölben, tiefer zu unterhöhlen, glattes Aufliegen iſt in reinerer Füllung, abfliegender Schwung belebter, bewegter, fortgeſetzter darzuſtellen. An den ſchönſten Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohl componirtes Ganzes wie ein Gedicht: Hauptmaſſen, untergeordnete Falten von ſchwereren Faltenzügen beherrſcht, Gruppen in Gruppen, dazwiſchen freies Aushauchen im Faltenloſen.

2. Für rein ideale Geſtalten iſt die abſulute Gewandung, wie ſie das claſſiſche Alterthum geſchaffen, jederzeit ebenſo unentbehrlich wie das griechiſche Profil; wäre ſie aber die einzige, ſo wäre dadurch den neueren Völkern, die vorzüglich auf das, obwohl beſchränkte, Gebiet individuell hiſtoriſcher Darſtellungen gewieſen ſind, faſt aller Boden weggezogen. Es mögen auch individuelle Geſtalten, ſo wie genreartige, unter Umſtänden im Widerſpruche mit der Tracht, die ſie wirklich getragen, im claſſiſchen Gewand erſcheinen, wofern ſie aus den realen Bedingungen ihrer Zeit heraus in den Aether des Reinen und Allgemeinen ſich erhoben, darin gelebt und gewebt und ſich verewigt haben, wie z. B. große Dichter; denn dieſes Gewand hat beinahe aufgehört, das einer beſtimmten Zeit zu ſein, es iſt ebenſoſehr ein reiner Typus, allgemein menſchlich, ideal geworden, als es hiſtoriſch iſt, und wen wir „claſſiſch“ nennen, der mag es im Monumente tragen. Dagegen alle realeren Naturen, Staatsmänner, Feldherren, auch geiſtige, aber dem ſtrengeren Denken zugewandte, wie Philoſophen, Kritiker, Erfinder, oder ſolche, die für ihre Gedankenwelt kühn gehandelt, wie Reformatoren, unverdroſſen gewirkt, wie berühmte Lehrer, ſelbſt Dichter, Künſtler, wenn ſie lebenswärmer, vertrauter aufgefaßt werden ſollen, müſſen das Kleid tragen, in welchem ſie ſich wahrheitsgemäß bewegt haben. In der That iſt die Bildnerkunſt ein lebenswärmeres Weſen, als die Schullehre des Idealiſmus zugeben will, und der Künſtler mag auch hier friſch zugreifen, wenn er nur ſeine Grenzen kennt. Es verhält ſich mit den barbariſchen Trachten wie mit dem barbariſchen Profil: was dem Stylgeſetz in ſeiner höchſten Strenge nicht entſpricht, fällt darum noch nicht weg, ſondern fordert den Bildner

Digitized by Google

zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derſelben ein Ungünſtigeres und weniger Ungünſtiges zu unterſcheiden ſein. Die Grenze iſt die moderne Tracht, weil ſie ein falſches Bild des menſchlichen Körpers gibt, vergl. §. 376, 2.; ſie iſt mindeſtens ein Aeußerſtes, Ungünſtigſtes. Jedermann kennt die Noth des Bildhauers, die langen Hoſen, welche der Form des Beins folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber ſchon am Aermel falſche Falten wirft, wie die Hoſen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abſtracten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke ſich z. B. jenen ſauſenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen laſſen ſich durch die Welt von Formen, welche zwiſchen dieſem Aeußerſten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verſchiedener Weiſe plaſtiſch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, ob zwar von oben mehr nach dem Leibe geſchnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der claſſiſchen Kleidung verrathen und dem Bildner daher höchſt willkommen ſind, verſchwunden waren und nur als Kleid des Feſtes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, ſehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, ſich geltend machen; dieſes trennt ſich ſpäter in Hoſe und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhoſe, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang ſehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieſer Tracht geſellt ſich ein weiter oder faſt freier Ueberwurf, Tappert, Schaube, dann ſpaniſcher Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Dieſe ganze Form iſt in ihrem anſchließenden Theile nicht unplaſtiſch, weil ſie nicht ſtörend von den natürlichen Umriſſen abgeht; dazu gibt der Ueberwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der ſpaniſche Mantel den Gegenſatz des Freien, Luftigen, Reichen; ſehr weites, kurzes Beinkleid und ſehr weites Wams aber iſt ebenfalls viel brauchbarer, als unſere halbweiten Säcke. Selbſt der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit iſt noch ſo weitſchichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motivirt werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers aufſitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokoko-Tracht iſt auch bildneriſch noch weit günſtiger, als die neueſte. Die andere Hauptform iſt die hartſchaalige, mehr architektoniſche: das weite, harte Haus der Rüſtung, dann der Steifſtiefel mit Küraß; Rock und ſelbſt Frack, militäriſch dick gefüttert, wie ſie es bei dieſer ſchweren Bewaffnung waren, haben auch ſolchen hausartigen Charakter. Dieſe ganze Form iſt nicht ſo unplaſtiſch, als ſie ſcheint: die eckig

Digitized by Google

harte Käferſchaale gleicht dem gewichtig Schwerlöthigen, was wir bei harten Körper- und Geſichtsformen der Individualität als Erſatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektoniſche Starrheit liegt der Plaſtik weit nicht ſo fern, als maleriſch weiche Formen, die aber ein ironiſches Zerrbild der Geſtalt geben. Aehnlich verhält es ſich mit der Nachbildung ſehr ſchwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der ſchwerſte iſt noch zu behandeln, ſofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnſte und leichteſte, ſo fern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erſcheint. Auf jene ſcheinbar ſo ungünſtige Tracht zurück zu kommen, ſo iſt auch der Dreimaſter unendlich mehr plaſtiſch, als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet ſich jedoch für dieſen Tracht-Typus beſſer, als Marmor. Reichen Beleg für unſere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Intereſſant iſt beſonders die Debatte über die Göthe- und Schiller-Gruppe, die für Weimar beſtimmt iſt. Beide Perſönlichkeiten würden ſich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunſtformen eines Theaters, eines kleinen Tempels umſchloſſen ſein; zwiſchen den deutſchen Häuſern, in der vertrauten nordiſchen Umgebung wollen wir unſere heimiſchen Dichter in lebenswahrer Culturform ſehen und Rietſchel genießt den Vortheil der günſtigeren Rokoko-Tracht, die er bei der Leſſings-Statue ſo glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Reſt von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängſel laſſen ſich, da dieß lange Kleid das Hauptſtück iſt, ohne Gewaltſamkeit ausſcheiden.

§. 621.

Die reiche Welt beſonderer Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Geſtalt durch die Unterſchiede der Natur und Sitte ſich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunſt da, wo die Form zu unreif oder unbeſtimmt, durch Leiden oder Alter entſtellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt iſt. Innerhalb dieſer Grenze verlangt das Stylgeſetz beziehungsweiſe Verſchmelzung der verſchiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterſchieds verwiſcht wird.

Die beſonderen Formen ſind theilweiſe ſchon in §. 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menſchlichen Geſtalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plaſtiſchen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erſter Blick auf dieſes Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menſchenracen und Stämme, deren Typus zu weit vom

Digitized by Google

reinen Menſchenbild abweicht, und auf entſtellende Culturformen, wie wir ſolche zuletzt bei der Kleidung kennen gelernt haben; ferner hatte dieſer erſte Ueberblick dort den Zweck, ſogleich das Individuelle und die mancherlei Einzelformen, in die ſich der Naturaliſmus in weiterem Umfang einläßt, heraufzunehmen und die Schmalheit des Spielraums, in welchem dieſe Richtungen ſich bewegen, als weſentliche Beſtimmung des allgemeinen Stylgeſetzes auszuſprechen. Nunmehr iſt aber dieſe reiche Welt, ſoweit ſie nicht dort bereits zur Sprache gekommen, es ſind namentlich die anthropologiſchen, die in der Sitte, Beſchäftigung begründeten Unterſchiede, wie ſie ſich im Körper ausprägen, ausdrücklich zu betrachten und die Grenze genauer zu bezeichnen. Wir haben alſo vor uns die verſchiedenen anthropologiſchen Zuſtände: Wachen, Schlaf, Krankheit, Tod; die Altersſtufen, den Unterſchied der Geſchlechter, der Beſchäftigungen, wie er auch bei vorausgeſetzter glücklicher Culturform beſteht, worüber durchaus Th. II, C. a. zu vergleichen iſt, nur mit dem Vorbehalt, daß wir das tiefere Pſychologiſche, alſo die Affecte, die ſittlichen Motive im Familienleben, den Charakter, wie er ſich im Staatsleben und der Welt geiſtiger Bildung entwickelt, hier vorerſt noch bei Seite laſſen, weil wir Alles noch unter dem Standpuncte der Ausprägung an der Geſtalt als ſolcher betrachten und von den Momenten beſonderer Bewegung noch abſehen (§. 615). — Es hat keinen Sinn, an eine Schönheit **in abstracto** zu denken; es iſt Mann, Weib, Kind, Jüngling, Jäger, Hirte, Schiffer, Krieger u. ſ. w., was dargeſtellt wird, und die Götter ſelbſt ſind geſchlechtlich, haben Schickſale, ſind Hüter und Schirmherren eines beſonderen Kreiſes, der ihnen ihr Gepräge mittheilt. Es folgt nun klar aus Geiſt und Stylgeſetz der Plaſtik, daß das Verſchwommene und zugleich dürftig Dürre der erſten Kindheit, daß entſtellende Krankheit und die runzliche Gebrechlichkeit des hohen Alters, der Leichnam im Auflöſungsprozeß, daß eine durch Armuth und Hunger, durch Sitzen und Hocken, durch allzurauhe Arbeit gedrückte Erſcheinung aus den Stoffen der Plaſtik wegfällt. Wo die Linie liegt, iſt natürlich im Gebiete der Allgemeinheit nicht bei Zoll und Schuh zu bemeſſen. Der griechiſche Bildner wagte einen im vergifteten Gewande qualvoll leidenden Herkules, einen Philoktet, aber da konnte der Heldenleib doch noch in unzerriſſener Formenfülle dargeſtellt werden; der Leichnam iſt noch ſchön, ſo lange der letzte Strahl der Lebensſonne auf ihm ruht und ſeine Züge erzählen, was er gethan und gelitten, wenige Stunden nachher wird er todter Stoff und plaſtiſch unauflösbare Häßlichkeit. Betrachten wir aber dieſes alſo begrenzte Gebiet der Mannigfaltigkeit nach ſeinem poſitiven Inhalt, ſo breitet ſich eine Fülle des Schönen wie eine herrliche Gebirgswelt vor uns aus. Die Lehre vom Naturſchönen hat einen Ueberblick gegeben

und wir müſſen auf dieſen Abſchnitt zurückverweiſen, da es ſich an dieſer Stelle weſentlich nur um eine weitere Anwendung unſeres Stylgeſetzes handelt. Die zwei Momente: Auflöſung in das Fließende, Weiche und ſcharfe Beſtimmung, Theilung müſſen jetzt mehr im Großen wirken. Es macht ſich nun zuerſt das zweite dieſer Momente geltend: jede Form des Daſeins ſoll in ihren weſentlichen Zügen feſt und markig ausgeſprochen werden; die Idealität, wie ſie im Weſen der Plaſtik mit ſo beſonderer Ausdrücklichkeit liegt, iſt keine Verſchwemmung, keine Flachheit; Kind ſoll Kind, Mann Mann, Weib ſoll Weib u. ſ. w. bleiben; der Künſtler hat ſich z. B. wohl gehütet, dem Dornausziehenden Knaben und dem Aſtragalenſpielenden Mädchen die rührende Herbigkeit der noch unausgefüllten Formen oder das eifrig Bedachte, ausſchließend Vertiefte ihres Thuns, ihres Spiels zu nehmen. Und dennoch fordert jene Idealität, daß eine unmerkliche, feine Welle die Schärfe des Unterſchieds ebenſoſehr flüſſig mildere und am Bande der reinen, in ewiger Heiterkeit webenden Schönheit halte. Der ſchlangenwürgende Herkules in Neapel iſt ganz Kind und doch wie rund und voll ſchon der künftige Mann mit dem Stierhalſe und den mächtigen Muſkeln ausgeſprochen! Der vaticaniſche Apollo iſt ganz Mann und doch treten die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter hier in Gemeinſchaft zuſammen: „eine Stirne des Jupiter, die mit der Göttinn der Weisheit ſchwanger iſt, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königinn der Göttinnen mit Großheit gewölbet und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüſte eingeflößet" u. ſ. w. (Winkelmann a. a. O.). Auch Feuerbach (a. a. O. S. 128 — 130) zeigt, wie dieſer Apollo etwas Mädchenhaftes hat, ohne weibiſch zu ſein, wie er weder Kind, noch Jüngling oder Mann, wohl aber Alles zugleich, Kind ohne die Schwächen der Kindheit und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes iſt. Falſche Einigung der Gegenſätze, das Erzeugniß einer auf lüſternen Reiz arbeitenden, weichlichen Kunſt iſt die Hermaphroditenbildung. So verhält es ſich nun auch mit dem beſondern Gepräge, das Stand, Beſchäftigung ausdrückt. Im griechiſchen Leben war es namentlich die, auch auf das weibliche Geſchlecht ausgedehnte, Gymnaſtik, die ſchon in dem als Stoff gegebenen Menſchenſtamme das Gattungsmäßige ſo entwickelte, daß ſelbſt Thätigkeiten, die ſonſt zur Ertödtung des vollen Sinnenlebens und ſeiner Erſcheinung führen, denjenigen Stempel der Beſonderheit dem Einzelnen nicht aufdrückten, der zum plaſtiſch Häßlichen abführt; ebenſoſehr war aber die griechiſche Erziehung bedacht, durch Kunſt, Dichtung, Beredtſamkeit, Spiel den Einzelnen auch geiſtig flüſſig zu erhalten, zur ſchönen Perſönlichkeit innerlich auszurunden, und die Kunſt vollendete, was das Leben vorgearbeitet. Der Naturaliſt und

Digitized by Google

Individualiſt hat nun in dieſem Gebiete der Beſonderheit ein weiteres Hauptfeld für ſeinen derberen Styl; er wird Jugend und Alter, er wird den Hirten, Jäger, Krieger, Gelehrten durch ſchärfere Züge vom Ideal unterſcheiden; überſchreitet er aber die Grenze, ſo verletzt er das Weſen ſeiner Kunſt und wird gemein.

§. 622.

Der beſtimmte Moment nun, in welchem die Geſtalt zur Darſtellung kommt, muß durch Ungezwungenheit der Haltung in der Ruhe und Rundheit jeder Bewegung das ſtreng Gemeſſene (§. 617) zum Ausdruck der Zufälligkeit und Wärme des Lebens umwandeln. Sofern ſie nur nicht die Schönheit der Linie und das, übrigens im Relief minder ſtrenge, Geſetz des feſtzuhaltenden Schwerpuncts verletzt, iſt an ſich jede Heftigkeit der Bewegung zuläſſig.

Von der Erörterung der Stylgeſetze in Behandlung der Geſtalt überhaupt und der beſondern Arten der Geſtalten gehen wir nun zu dem Punct über, den wir in §. 615 ausdrücklich noch ausgeſchloſſen und beſonderer Beleuchtung vorbehalten haben: dem beſtimmten Momente, worin die Geſtalt aufgefaßt und dargeſtellt wird. Wir könnten das Ganze unter den Begriff der Bewegung faſſen, denn auch der Zuſtand der Ruhe zeigt noch vorangegangene und nachfolgende Bewegung; todte Ruhe haben nur die Aegyptier dargeſtellt. Zunächſt wird aber die Bewegung als blos ſinnliche gefaßt, von der geiſtigen noch abgeſehen. Wir haben in der Strenge der Proportionen einen Reſt von Architektur gefunden, der ſich in die Bildnerkunſt herein erſtreckt. Dieſer hat ſich nun im Wellenſpiele der vollen und ganzen Geſtalt wohl mit der Weichheit und Flüſſigkeit des Lebens bekleidet, aber die wahre und ganze Auflöſung des Starren tritt erſt mit dem Spiele des Moments ein. Die Haltung der Ruhe darf keine ſteife ſein, wie jene, welche die ſoldatiſche Dreſſur hervorbringt; dem Ausdruck nach wird dadurch das Gleichgewicht der Naivetät zu einem Bilde abſtracter Herrſchaft des befehlenden Geiſtes über ſeinen Körper verkehrt, dem Syſteme der Linie nach tritt in einer neuen, ungehörigen Weiſe das architektoniſch Starre und Todte ein, das überdieß gerade die Vorſtellung des Fallens erregt, weil die gezwungene Haltung an den mechaniſchen Schwerpunct ſo erinnert, daß der Zuſchauer das Gefühl hat, die dargeſtellte Perſon und ſofort die Statue ſelbſt habe Mühe, ihn einzuhalten. Der Kopf wird ſich leicht zur Seite und nach vornen neigen, der Rücken zartgebogen erſcheinen, die ſymmetriſchen Organe, Arme und Beine, in ungleicher Lage ſich befinden; insbeſondere werden die letzteren

Digitized by Google

bei ſtehenden Figuren nicht gleichmäßig tragend erſcheinen, ſondern der Körper ſich auf das eine ſtemmen und dadurch das andere befreien (als Geſetz hat dieß Polyklet feſtgeſtellt; „ut uno crure insisterent signa“ ſagt Plinius; ſog. Standfuß und Spielfuß). Die plaſtiſche Natur iſt ihrer ſelbſt ſo ſicher, daß ſie ſich völlig gehen läßt; jeder Zwang iſt fern; das freundliche Spiel der Zufälligkeit des Lebens ergießt ſich mild und leicht über das Ganze; das Geſetz der légèreté, das ſchon in §. 33 als ein Grundgeſetz des Schönen aufgeſtellt iſt, wird gerade hier doppelt fühlbar, wo es an ſeinem Gegentheile, der Strenge der Proportion, zu Tage tritt. Die Darſtellung wirklicher Bewegung nun führt uns auf den Begriff des Momentanen, alſo zu §. 613 zurück. Dort iſt bereits auseinandergeſetzt, daß das Momentane an ſich keineswegs der Bildnerkunſt widerſtrebt, daß der Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung ein relativer iſt und daß die ſchnellſte, augenblicklichſte, alſo auch heftigſte Bewegung dem Bildner nicht verwehrt ſein kann, ſofern nur nicht etwas Anderes, Qualitatives hinzutritt, was dieß Quantitative, den Grad der Beſchleunigung und Gewalt, unſchön macht. Dieß „ſofern nicht“ drückt der gegenwärtige §. durch das „an ſich“ aus. Es liegt uns alſo bis jetzt eine poſitive Schranke nicht vor, als diejenige, welche in der Forderung ſchwungvoll einfacher Umriſſe §. 615 und in der Feſthaltung des Schwerpuncts §. 600 liegt. Jene fordert allgemeine Rundheit der Bewegungen; bei ſchwächeren, weniger unruhigen gibt ſich dieſe leicht, die heftigen aber reißen die großen Hebel des Körpers mehr excentriſch ab und es wird ſchwerer, das Spitze, Eckige, Telegraphenartige zu meiden, aber es iſt nothwendig. Wir reden hier, wie geſagt, noch nicht vom Affect als Grund der Bewegungen, es gibt auch ohne ſolchen, namentlich im Tanze, in Leibesübung, Schein-Kampf, gewaltſame Bewegungen genug: die Bacchantinn ſcheint im wilden Taumel die Glieder wegwerfen zu wollen, der heftige Ausfall des borgheſiſchen Fechters wäre auch ohne die Aufregung ernſten Kampfes denkbar, Myrons Diſkobol verkrümmt gewaltſam die Glieder zum Anwurf, die Ring-Fauſtkämpfer in Florenz verflechten ihre Glieder zum wilden Knäuel, und doch iſt nirgends der Fluß der Linien zerriſſen. Die andere Schranke, welche durch die Forderung entſteht, daß der Schwerpunct auf überzeugende Weiſe eingehalten werde, beengt, wie ſchon zu §. 600 im Allgemeinen bemerkt iſt, die Bildnerkunſt weniger, als es den Anſchein hat: es iſt dem Bildner nicht alles „Schwebende, Fahrende, Sauſende, Fallende“ (Rumohr Ital. Forſch. Thl. I, S. 91) verſagt; aber eine Grenze iſt allerdings geſteckt, ſie iſt da, wo aus dem Verluſte des Schwerpunctes nicht eine ſelbſt wieder in gewiſſem Sinn ſchwungvolle, ſondern ſchlechthin unbeholfene Bewegung hervorgeht, wie das Taumeln des Betrunkenen, das Straucheln

Digitized by Google

des Geſtoßenen. Im Relief iſt dagegen natürlich auch hier der Umfang des Darſtellbaren größer, denn der Grund iſt zwar indifferente Fläche, aber doch auch wieder Anklang mitdargeſtellter Umgebung, Luft, Waſſers u. ſ. w., doch muß den taumelnden Bacchus wenigſtens ein gegengeſtemmter Satyr halten, damit ein Gleichgewicht hergeſtellt ſei; Flug und Fall dagegen kommt hier ungehindert zur Nachbildung.

§. 623.

Die Heftigkeit der körperlichen Bewegung überſchreitet aber die Schönheitslinie der Bildnerkunſt dann, wenn in ihr eine Bewegung der Seele ausbricht, worin ihr inneres Gleichgewicht aufgehoben iſt. Das Stylgeſetz in ſeiner Anwendung auf den Ausdruck des Seelenlebens verbietet nicht die Darſtellung ſtarker und voller, wohl aber abſoluter Affecte, welche in der Geſtalt als Verzerrung erſcheinen. Je näher ein Stoff dieſer ſtarken Form des Häßlichen, deſto ſchwerer die Aufgabe, dieß Häßliche in ein Furchtbares oder Komiſches ſo aufzulöſen, daß dennoch dem Geſetze der directen Idealiſirung Genüge geſchieht.

Die Frage über das Maaß der Bewegung iſt es, die durch natürlichen Uebergang zur letzten, wichtigſten Seite der inneren Beſtimmtheit der plaſtiſchen Darſtellung oder des Stylgeſetzes führt, zu der Betrachtung des Ausdrucks in unſerer Kunſt. Denn jenes Poſitive, deſſen Zutritt erſt den wahren Aufſchluß über das erlaubte Maaß der äußern Bewegungen gibt, iſt der Affect, und ſo ſind wir auf dieſen geführt als erſten Punct der Erörterung über den Umfang des pſychiſch Darſtellbaren. Im Affecte ſchlägt die Seele heraus aus ihrem Innern, fluthet aus ihrem Centrum, iſt auf etwas außen Liegendes gewaltſam bezogen; es muß aber durch dieſe Aufwallung nicht nur die augenblickliche, ſondern auch die ſtetige innere Beſchaffenheit der Seele zum Vorſchein kommen, und ſo faſſen wir denn das Seelenleben ſelbſt zunächſt von außen und gehen fort nach innen. Wie nun im Affecte das Stetige und Bleibende des Seelenlebens ſich zu erkennen gibt, indem es durch Bewegung ſeine Kräfte auseinanderlegt, ſo wird gleichzeitig alles Bewegende und Bewegliche im Körper, das in der Einheit der Ruhe ſchlummerte, in ſeinem Grunde aufgeregt und tritt in der Form der Ausdrücklichkeit hervor. Es kann gar keine Frage ſein, daß die Bildnerkunſt ebenſo berufen ſein muß, dieß aufgewühlte Meer, als die Meeresſtille darzuſtellen; aber ebenſowenig kann darüber ein Zweifel ſein, daß das Maaß dieſer Aufwühlung für die Plaſtik ſeine ſcharf beſtimmte, für den Naturaliſten, dem wir auch hier begegnen und deſſen Richtung auf dieſem Gebiete ſich wieder beſonders kenntlich macht, freilich weiter ausgeſteckte Grenze hat durch

Digitized by Google

die Enge des Spielraums, der in einer Kunſt dem Häßlichen gelaſſen iſt, welche ſo beſchränkte Mittel beſitzt, es äſthetiſch aufzulöſen. Nun ſind wir an der Stelle angekommen, wo ſich zeigen muß, was jenes Qualitative iſt, wodurch die an ſich ganz zuläſſige Darſtellung des ſchlechthin Momentanen (§. 613) und der heftigſten Bewegung (§. 622) zum unplaſtiſch Häßlichen wird: es iſt ein Aeußerſtes der Leidenſchaft, d. h. derjenige Grad, worin die Seele völlig aus ihrem Centrum geriſſen, alſo jene Gediegenheit, jenes ſichere Inſichruhen, jener ethiſche Schwerpunct eines ſubſtantiellen Charakters (vergl. §. 605) verloren und an die Stelle jenes Beiſichbleibens im Einlaſſen in Anderes das Verlorenſein ſeiner ſelbſt getreten iſt. Verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Da erſt entſteht ein Widerſpruch zwiſchen dem abſolut Flüchtigen und der Feßlung im dauernden Material. Im Aeußern muß ſich der abſolute Affect als ein Krampf der Verzerrung darſtellen: ſtatt einer „vielſtimmigen Harmonie der Kräfte, ſtatt einer nie endenden Kreisbewegung ein einziger ſchreiender Laut, etwas Maskenartiges; die Züge werden leblos und ſtarr und in der Haltung der ganzen Geſtalt, in jeder Gebärde erſcheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erſtarrung eines willenloſen Krampfes“ (Feuerbach a. a. O. S. 60. 61). Wo nun der Moment eines höchſten Ausbruchs ſo beſchaffen iſt, da iſt natürlich die nächſte Auskunft, ihn überhaupt zu vermeiden und den Augenblick vorher oder nachher zu wählen; hier erſt hat dieſe Vorſchrift, die wir zu §. 613 als eine vorzeitige auftreten ſehen, ihre Geltung. In Griechenland verfuhr auch der Maler, plaſtiſch keuſch, gerne nach ihr: die Medea des Malers Timomachus kämpft noch mit ſich und zieht das Kindermordende Schwert unentſchloſſen halb aus der Scheide, ſein Ajax hat die entehrende That gethan; um ſo gewiſſer der Bildhauer: eine Niobe iſt ſchon da angekommen, wo ihr die vom Mythus erzählte Verſteinerung mit löſender Geiſter-Hand das Letzte, Aeußerſte der Verzweiflung abnimmt, Laokoon hat wohl einen Augenblick vorher krampfhafter gerungen und die Rondaniniſche Meduſe iſt todt. Allein in der That iſt es mit dieſer Auskunft noch nicht gethan; gerade in dieſen drei Beiſpielen ſehen wir einen Moment gewählt, welcher dem Aeußerſten, Verzerrenden eines ſchrecklichen Affects noch ſo nahe liegt, daß der Künſtler, wenn dieſe Werke dennoch ſchön ſind, offenbar dieß Heiligthum der Grazie durch andere Mittel zu retten gewußt hat, als durch das äußerliche der Wahl des Moments. Iſt nun dieß zugegeben, ſo kann ja die Löſung der Schwierigkeit überhaupt nicht im Stoffe liegen, wir müſſen die wahre Auskunft im Kunſtſtyle ſuchen; ſeines Zaubers mächtig mag nun der Künſtler jenen äußerlichen Ausweg geradezu ganz aufgeben, und er thut

Digitized by Google

es, wie wir aus mehreren Beiſpielen zu §. 613 erſehen, die den fruchtbaren Moment mitten im Toben, im höchſten Ausbruch des Zorns oder Leidens ſuchen. Wir müſſen uns nun klarer machen, was in dieſem Falle eigentlich ſeine Aufgabe iſt. Wir haben (§. 603 mit Anm.) erkannt, daß in der Bildnerkunſt in gewiſſem Sinn das Häßliche ſelbſt ſchön ſein muß. In ein Furchtbares (oder Komiſches) muß es zwar auch der Bildner auflöſen, aber dieſem ſelbſt kann er nicht die ahnungsvolle geiſtige Tiefe geben, wie es die Mittel anderer Künſte erlauben; alſo bietet ihm dieſer Umweg nicht die Rettung aus dem an ſich Häßlichen, wie den letzteren. Daher bleibt ihm, wenn er einmal das Bild des vollen Sturmes wagt, nur der Weg, daß er gleichzeitig „mit der wüthend aufgewühlten Oberfläche des Meeres ſeine ſtille Tiefe ſehen laſſe, d. h. in der höchſten Leidenſchaft eine große und geſetzte Seele zeige" (Winkelmanns berühmte Worte vom Laokoon Werke Bd. I, S. 31). In dieſem geiſtigen Rettungsmittel der Schönheit iſt nun das Wahre jener äußerlichen Auskunft erhalten: die innere Kraft der Seele mäßigt die Leidenſchaft auf ihrer Höhe ſo, daß es iſt, als wäre dieſe Höhe ſchon überſtiegen, der äußerſte Moment ſchon abgelaufen und ein ſpäterer eingetreten. Dieſes Mittel muß nun aber, da hier vom Style die Rede iſt, in einer beſtimmten Behandlung der Formen ſich Ausdruck geben. Jedoch ſind verſchiedene Fälle denkbar: das einemal wird es mehr darauf ankommen, poſitiv in der Art der ganzen Bewegung die Herrſchaft des Geiſtes über den Affect auszuſprechen, obwohl auch dieß nicht in abſtracter, ſondern in der Weiſe, daß dieſe Geiſtesherrſchaft ſelbſt wieder wie eine zum Eigenthum der Geſtalt gewordene Naturkraft erſcheint; das andremal muß der Adel der Form ohne dieſen beſtimmten Ausdruck dämpfend wirken, und in einem dritten Fall vereinigt ſich Beides. Um dieſe Fälle zu unterſcheiden, muß die Sache genauer ins Auge gefaßt werden. Wir ſind hier auf die Lehre vom Erhabenen der Leidenſchaft und vom Pathetiſchen im I. Theile (§. 105. 106. 110 — 116) zurückgeführt. Dort ſind die Bezeichnungen genauer genommen: Leidenſchaft bedeutet ſinnlich-ſeeliſche Erregung ohne Rückſicht auf das Sittliche des Inhalts, das Pathetiſche aber das Aufbrauſen oder das Leiden des mit ethiſchem Gehalt erfüllten Willens. Das Erhabene des böſen Willens, das dort in die Mitte zwiſchen dieſe beiden Formen geſtellt iſt, fällt für das Ideal der Plaſtik nothwendig weg. In der erſteren Form nun iſt es überhaupt leichter, die Grazie plaſtiſcher Schönheit zu wahren, denn jener *θυμός*, halbſinnliche Zorn des Kriegers, Ringers u. ſ. w. reißt die gediegene Kraft der Seele nicht aus ihrem Centrum, er wüchſe denn zu thieriſcher Wuth an, die der Künſtler einfach meidet. In der zweiten Form iſt das poſitiv Pathetiſche der leichtere Stoff, denn da iſt der Wille

Digitized by Google

von der Leidenſchaft poſitiv unterſtützt und es iſt keine Gefahr, daß der erhabene Lichtgott, der ſo eben das Ungeheuer getödtet, im ſtrahlenden Siegesgefühl, worin der göttliche Zorn noch über ſeine Befriedigung gemäßigt hinüberwirkt, ſeine Würde verliere: „von der Höhe ſeiner Genugſamkeit geht ſein erhabener Blick, wie in's Unendliche, weit über ſeinen Sieg hinaus; Verachtung ſitzt auf ſeinen Lippen und der Unmuth, welchen er in ſich zieht, blähet ſich in den Nüſtern ſeiner Naſe und tritt bis in die ſtolze Stirn hinauf, aber der Friede, welcher in einer ſeligen Stille auf derſelben ſchwebet, bleibt ungeſtört und ſein Auge iſt voll Süßgkeit, wie unter den Muſen, die ihn zu umarmen ſuchen" (Winkelmann a. a. O.). Aber im negativ Pathetiſchen, wo alle Nerven im äußerſten Schmerze zucken und im innerſten, verborgenen Grunde der Wille dem Leiden entgegenwirken ſoll, ohne daß uns doch der Künſtler auf den Boden abſtracter, moderner, Kantiſcher Moral verſetzte: da wird es ſchwer, das Maaß zu treffen. An dieſer Grenze ſteht der ſterbende Fechter und jene Gruppe in der Villa Ludoviſi, wo der ſtolze Ueberwundene ſeinen und ſeines Weibes Tod der Knechtſchaft vorzieht. Beides ſind Barbaren, Kelten, die reine Linie der Schönheit iſt nicht ihr Element, kann ſie alſo nicht, wie wir dieß bei andern Stoffen finden werden, im Aeußerſten vor Häßlichkeit ſchützen; es gilt ſtrengen Befehl der Seele über alle niederſchlagenden Affecte, dort, damit der Tod durch fremde Hand nicht zum Schauſpiele ſchmöhlichen Niedertaumelns werde, hier, damit der Tod durch eigene Hand als freies Werk des Willens, nicht der blinden Verzweiflung erſcheine. Aber nun ſind es zwar barbariſche Naturen, doch Naturen, ihr freieſtes Wollen kein abſtractes, ſondern ein gefülltes, kernhaftes, feurig männliches: und ſo hält ſich jener, ehe die Glieder erlahmend zuſammenbrechen, noch einen Augenblick mit Heldenanſtand, ſtählern, muſkelſtraff, ein eherner Menſch, zuſammen, ſo ſtößt ſich dieſer, das ſtolze Haupt nach dem Feinde zurückgeworfen, kurzweg, ohne Scrupel, mit Einem ganzen Entſchluß das kurze Schwert in die breite Bruſt. Trotz dem Mangel des griechiſchen Profils bewirkt nun aber allerdings auch bei ſolchen härteren Stoffen der Künſtler die wunderbare Mäßigung des Furchtbaren nicht allein durch den beſonderen Vorſatz, im Leiden eine große, männliche Seele zu zeigen. Seine Kunſt ſelbſt bietet ihm ein Syſtem von Formen, wie ſie zum Ausdruck des innern Maaßes und Gleichgewichts der Seele der plaſtiſche Styl einmal entwickelt hat; es iſt die ſtraffe Fülle, es iſt der Schwung des Umriſſes, der an ſich ſchon die häßliche Zerwühlung abhält. Dieß gilt nun in ſeiner ganzen Bedeutung da, wo tiefes Leiden ohne dieſe ausdrückliche Selbſtbeherrſchung darzuſtellen iſt, wo dagegen der ideale Stoff den höheren Adel der Form, das griechiſche Profil mit ſich bringt. Hier muß

man mit Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. zu d. Natur) ſagen: die Vorſchrift, daß der Ausdruck der Leidenſchaft zu mäßigen ſei, damit die Schönheit nicht leide, iſt umzukehren und ſo auszudrücken, daß die Leidenſchaft eben durch die Schönheit ſelbſt gemäßigt werden ſolle. In der That iſt denn ſchon das griechiſche Profil „ein unerſchütterlicher Damm, welchen der reißendſte Strom der Leidenſchaft nie ganz durchbrechen kann" u. ſ. w. (Feuerbach a. a. O. S. 52. 54); es iſt aber nur die höchſte Anſammlung eines Ebenmaaßes, das die ganze Geſtalt wie ein edler Panzer einfaßt und gegen die Zerreißung ihrer Formen durch Uebermaaß der Leidenſchaft ſchirmt. Hieher gehört nun gerade namentlich der Laokoon. Er leidet ſo ſchrecklich, daß der Ausdruck des, die phyſiſche und moraliſche Qual niederkämpfenden, Willens in der That weniger in irgend einem beſondern Zuge, als in dem ungeſtörten Adel aller Form und Bewegung, in dem reinen Schwung und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisſchwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unſichtbar ſichtbar ergoſſener Geiſt keuſcher Grazie zu ſuchen iſt. In der Niobe treffen gerade dieſe Mittel des plaſtiſchen Styls mit dem oben erwähnten Vortheile des Mythus zuſammen: ſie wird im höchſten Schmerze zu Stein und dieſer Stein iſt der Marmor im Adel ſeiner Künſtlerform. Auch lag hier eine große Erleichterung, vielmehr ſelbſt ein Motiv der Schönheit in der Art des Leidens: tief und entſetzlich, war es doch nicht ein ſolches, das die Seele häßlich zerreißt, wie Schaam und Reue, es war der Schmerz der Mutterliebe, an ſich ſelber ſchön und göttlich; der Bildner durfte ihn nur nicht zur wilden Verzweiflung werden laſſen, ſondern das Auflöſende, Hinſchmelzende, Hinſchwindende darin mit der griechiſchen Anſchauung des Schickſals als eines Unabwendbaren, das der Menſch nach vergeblichem Widerſtand mit der Großheit objectiven Nothwendigkeits-Sinns hinnimmt, zuſammenfaſſen, ſo ſtellte er das Urbild der unendlich leidenden, im Leiden noch unendlich erhabenen Mutterliebe vor unſer Auge. Es iſt aber noch der dritte Fall zu unterſcheiden und wir machen ihn ſogleich durch Beiſpiele klar. Der Athamas des Ariſtonidas erſchien von Schaam und Reue, von den Spuren der eben erſt gewichenen Wuth, die ſterbende Jokaſte des Silanion von ſittlichem Grauen vor ſich ſelbſt im Innerſten zerwühlt: das ſind andere, häßliche, graſſe Affecte; hier vereinigte ſich jene Aufgabe, das Zerreißende des Schmerzes durch ausdrückliche Offenbarung der herrſchenden Seelengewalt zu dämpfen, mit der andern, allgemeinen, den ganzen Adel der plaſtiſchen Form gegen das Widerliche der Seelenzerrüttung in Kampf zu führen und dadurch den Ausdruck dieſer zur dünneren Wolke umzubilden, durch deren Schauerflor die auch in der tiefen Zerklüftung noch große, wie in ſich ſelbſt gedoppelte und mit ihrem höheren Selbſt über ihrem leidenden Selbſt

Digitized by Google

mit ungebrochener Gediegenheit und Mächtigkeit thronende Seele hervorſtrahlen zu laſſen. Der Triumph aber der Plaſtik iſt die Darſtellung eines feindſeligen, verderblichen, nahe an die Schauerlichkeit der chriſtlichen Vorſtellung des Böſen ſtreifenden weiblichen Weſens, das eines graſſen Todes geſtorben iſt, deſſen Zuckungen auf ſeinem von Schlangen ſtatt der Locken umringelten Antlitz ſtehen geblieben ſind, einer Todtenmaske, deren Anblick den entſetzten Menſchen verſteinern und welche doch in einer Unendlichkeit von Schauern des Gräßlichen noch ſchön ſein ſollte: das Meduſenhaupt. Hier konnte kein Ausdruck gegenwärtig wirkender innerer Erhebung die Züge des verröchelnden Ungeheuers adeln; hier war kein anderer Weg, als der, ſich an die ſpätere Sage zu halten, welche die Meduſe als ſchön und von Poſeidon der Ehre ſeiner Umarmung gewürdigt vorſtellte; nun entſtand die Aufgabe, ein vollendetes Bild jenes im weiblichen Geſchlechte nicht ſeltenen Charakters zu geben: eine Natur, edel angelegt und dieſer Adel in den Zügen, wie ſie aus der Hand der Natur kommen, feſt ausgeprägt, dieſe Natur gefallen, durch dämoniſche Leidenſchaft verwildert, aber im Falle noch die Erinnerung jenes Adels bewahrend; in leiſen, faſt unſichtbaren Spannungen der Haut, Schatten, Hügeln wehen nun die Geſpenſterſchauer des Graſſen über dieſe Züge hin und die ſtehen gebliebenen Krämpfe eines grauſen Todes, wie ſie namentlich in den Mundwinkeln und der erſchlaffenden Unterlippe ſpielen, werden wie zu einem Symbole der Selbſtvergiftung des furienhaften Weibs, der hippokratiſchen, brecheriſchen Luft, in der ſie ſich und ihre Umgebung erſtickt. Die Rondaniniſche Meduſe, durchaus graß und wunderbar ſchön zugleich, iſt einer der höchſten Siege der Bildnerkunſt in äſthetiſcher Auflöſung des Häßlichen. — In das Komiſche führen Affecte und Zuſtände grobſinnlicher Art hinüber: Trunkenheit, Wolluſt, thieriſche Neigungen jeder Art. Es kommt in der Plaſtik darauf an, auch ausgelaßnen Naturen Gediegenheit, Fülle, Sicherheit der Berechtigung zu geben, auch auf ſie den Abglanz des Göttlichen zu werfen, was freilich am ſicherſten geſchieht, wenn ſie zum Voraus in den mythiſchen Kreis aufgenommen ſind, wie das Gefolge des Bacchus. Die Silene, Satyrn der Alten zeigen dieſelbe wunderbare Dämpfung des Gemeinen wie ein Laokoon und eine Rond. Meduſe des Furchtbaren, dieſelbe wunderbare Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit.

§. 624.

Auf der andern Seite ſchließt der bildneriſche Styl ebenſoſehr ein flüchtiges Mienenſpiel aus, welches nicht die Wirkung einer durch die ganze Geſtalt ſtrömenden weſentlichen Empfindung, ſondern nur augenblickliches Hervortreten eines übrigens aus ſeiner leiblichen Erſcheinung zurückgezogenen, in 1.

2 **ſich verſchloſſenen Gemüthes iſt. Hiermit fällt, ſofern nicht anderweitige ſtatuariſche Eigenſchaften ſolche Darſtellungen in beſchränkter Weiſe rechtfertigen, das ganze Gebiet von Zuſtänden und Erregungen weg, welche der ſubjectiven Innerlichkeit angehören und der Beſtimmung in §. 605, 1. widerſprechen.**

1. Die erſte Beſchränkung, die des Gebiets der bewegten Phyſiognomik oder der Mimik (vergl. §. 339), folgt deutlich aus der Forderung ganzer und voller Affecte, wie ſie eine offene, große, ſinnlich-ſittliche Seele bewegen. Die Flüchtigkeit an ſich wäre es nicht, was hier dem Bildner Grenzen ſetzt, denn wir haben längſt erkannt, daß ihm die Feſſlung des eiligſten Moments, wenn nur kein innerer, qualitativer Grund dagegen ſpricht, erlaubt iſt. Hegel nennt das kleine Spiel der Mienen und Gebärden, von denen hier die Rede iſt, das Mienenhafte (Aeſth. Th. II, S. 374. 375); er faßt aber das verbotene Gebiet zu weit, denn nicht alles Mienenhafte, nicht jeder flüchtige Strahl oder Schatten innerer Seelenregung, der ſich in kleineren Bewegungen der Glieder und Geſichtszüge ausdrückt, iſt, wie er meint, Ausdruck eines für die plaſtiſche Auffaſſung zu ſubjectiven Lebens. Es gibt ein Lächeln, ein Nicken, ein Stirnrunzeln, Auf- und Niederziehen der Lippen, das einer ganz gediegenen, naiven Seele angehört; daſſelbe iſt wohl zu unterſcheiden von jenem mimiſchen Spiele, wie es der in ſich verſchloſſenen Subjectivität eigen iſt, die ſich hinter ihre Erſcheinung verbirgt, ihr Inneres nicht im Ganzen und Großen herausläßt, ſondern nur die Oberfläche, ſo zu ſagen die äußerſten Spitzen der beſonders ſprechenden Theile der Geſtalt den Eindrücken ſo weit Preis gibt, daß dieſe durch ein flüchtiges Zucken, z. B. der Augenlider, der Mundwinkel, der Finger zu ſagen ſcheinen: ich will wohl merken laſſen, daß ich Eindrücke, Urtheile habe, aber nur in der andeutenden Weiſe, die keinen weitern Blick in mein Inneres geſtattet. Es iſt dieß noch nicht eigentliche Blaſirtheit des eitel zugeknöpften Subjects und Lorgnettengeſichts, der moderne Menſch überhaupt hat im Allgemeinen dieß kurz angebundene Agiren, das hinter der Scheidewand der Verſchloſſenheit nur leicht und vornehm einen andeutenden Finger hervorſtreckt, aber freilich geht es leicht und häufig in jene widerliche Form einer aller Natur und Naivetät entfremdeten Menſchenclaſſe über. Auch der hämiſche, verſchloſſene, tuckmäuſeriſche, frivole, böſe Menſch, ganz abgeſehen von einer allgemeinen Bildungsform der Zeiten, zeigt dieß halbe, abgezwickte Mienenſpiel; „dagegen auf dem Geſichte der griechiſchen Helden zeiget ſich kein ſpitzfindiger, leichtfertiger oder liſtiger, noch weniger höhniſcher Blick, ſondern die Unſchuld ſchwebet mit einer zuverſichtlichen Stille auf denſelben" (Winkelmann a. a. O. Bd. II, S. 146). Oeffnet ſich ein ſolches Gemüth der momentanen Stimmung und drückt

Digitized by Google

dieſe im kleinen Mienenſpiel aus, ſo fühlt man den warmen Strom, der die ganze Seele aufrichtig durchdringt und, wo er anſchwillt, im vollen Wellenſchlage einer ganzen und gewaltigen Leidenſchaft hervorbrechen wird.

2. Die Zurückziehung der Bewegung in's Innere, die blos theilweiſe Erſcheinung derſelben im Aeußern führt, allgemeiner genommen, auf das ganze Gebiet derjenigen Geſtalt des geiſtigen Lebens, welche durch das Chriſtenthum und das germaniſche Naturell, die große moderne Kriſis des Bewußtſeins ſich ausgebildet hat: des geiſtigen Lebens, das ſich in ſeiner Unendlichkeit dem ausdrücklich als endlich geſetzten Ganzen ſeiner Sinnlichkeit gegenüber weiß und ſetzt und nur durch dieſe Negation zur Verſöhnung mit ſeiner eigenen endlichen Realität und der übrigen Welt fortgeht. Es liegt in dieſer Geiſtesform eine Welt von Affecten, von Stimmungen, Eigenſchaften, Tugenden, die als Affecte hervortreten können, welche der bildneriſchen Darſtellung unendliche Schwierigkeiten entgegenhält. Im religiöſen Gebiete Reue, Buße, Zerknirſchung, Glaube, Andacht, innige Verſöhnung und Liebe, im weltlich-ſittlichen die Gefühle der Ehre, der Treue, der Schaam im verfeinerten ſubjectiven Sinn, der Liebe, jener oben bezeichnete abſtract moraliſche Kampf des Willens mit den verſchiedenſten Affecten: alles dieß geht, ſtreng genommen und die Conſequenz des §. 605 ſtraff gezogen, über die Mittel der Sculptur hinaus. Doch iſt eine Erweiterung der ſtrengen Grenzlinie denkbar: glückliche Erhaltung von Rechten oder Anklängen einer dem Antiken verwandten Gediegenheit, Großheit, Würde in den Bildungsformen einer Zeit, der dieß innerliche Leben aufgegangen iſt, und die Stylbildende Kraft tüchtiger Meiſter werden auch dieſen Stoff in gewiſſem Grade zu bezwingen vermögen. Das Weitere gehört in die Geſchichte.

§. 625.

Dieſe ſämmtlichen Beſtimmungen über die Behandlung der Formen des 1.
Ausdrucks führen jedoch ſchließlich auf den Satz, daß der würdigſte Gegenſtand der bildneriſchen Darſtellung die reine Ruhe und Stille der Seele und ihrer leiblichen Erſcheinung iſt. Der Charakter, deſſen inneres Gleich- 2.
gewicht (§. 605) in dieſer Ruhe ſich offenbart, vertritt ein beſtimmtes ſittliches Moment, und bindet eine nur ihm eigene Miſchung der Kräfte dadurch zu ethiſcher Einheit zuſammen. Die individuelle Eigenheit der Geſtalt erſcheint nun als Eigenheit des geiſtigen Ausdrucks, ihre Darſtellung bleibt aber auch ſo in verhältnißmäßig enge Grenzen eingeſchloſſen (vergl. §. 615. 616). Alle nunmehr entwickelten Bedingungen wirken aber dahin zuſammen, daß die Bildnerkunſt ihr Weſen am reinſten ausſpricht, wenn ſie die Erſcheinung dieſer

29 *

Digitized by Google

perſönlichen Einheit, ohne ihre Beſtimmtheit zu verlöſchen, mit dem Ausdrucke der höchſten Einheit des abſoluten Lebens durchdringt, worin alle Gegenſätze ſchwinden.

1. Die Aufregung der Leidenſchaft wickelt die in Seele und Leib enthaltenen Kräfte ab und zeigt ſie dadurch in ihrer Ausdrücklichkeit, das Ganze ſelbſt iſt aber dadurch in der Art aufgelöſt, daß es aus ſeinen Theilen als eine aus dem Verborgenen ihrer Empörung entgegenwirkende Einheit nur mittelbar erkannt wird; der Sieg, die wirkliche Herſtellung des erfüllten, gleichwirkenden Ganzen mag als geſichert, als verbürgt erſcheinen, wir wollen ihn aber auch vollzogen ſehen; die Disharmonie ſoll zum Ausbruch kommen, um die Harmonie in ihrem Weſen zu zeigen, die Harmonie ſelbſt aber ſoll nun auch der Disharmonie gegenüber in ihrer Wirklichkeit auftreten. Andere Künſte nun mögen in der Mehrzahl ihrer Werke Beides verbinden und vom ruhigen Anfang durch die empörte Mitte zum ruhigen Schluſſe eigentlich oder uneigentlich, d. h. wirklich in Zeitform oder in einer reichen räumlichen Compoſition ſich fortbewegen; aber in der Sculptur muß nothwendig die Darſtellung der wirklichen Ruhe die herrſchende ſein, weil ſie die erſte Form der Fortbewegung gar nicht, die zweite in ſehr beſchränktem Maaße hat und in der einzelnen Geſtalt die Schönheit als Ausdruck des mitten im Sturme ruhigen Meeresgrunds ſo ſchwer zu retten iſt. Hier gilt es, die Herrlichkeit der ruhigen See darzuſtellen, der Meeresſtille, die freilich nie eine abſolute iſt, ſondern durch ihr ahnungsvolles Rauſchen vergangene und künftige Stürme ahnen läßt, alſo das Menſchenbild in unendlicher Beweglichkeit und doch in unbewegter Ruhe der Seele. Die große und edle Seele erleidet ſelten Stürme, ihre Faſſung und Ruhe wird ſtetig und dieſe Stetigkeit drückt ſich in der Bildnerkunſt ſo aus, daß ſie in der Mehrzahl der Darſtellungen als Stoff auftritt, daß ſie der herrſchende Gegenſtand iſt. Wir ſind von allen Seiten, von den äußern und innern Bedingungen ſo beſtimmt auf dieſen Satz, der daher auch öfters ſchon ausgeſprochen worden, hingedrängt, daß es jetzt nur noch der ausdrücklichen Aufſtellung bedurfte. Der Unterſchied iſt aber der, daß dieſer Satz uns jetzt Reſultat iſt, daß er aus einer Reihe von Beſtimmungen, die ihn aufzuheben ſchienen, reif und geſichert hervorſpringt. Die Ruhe hat nun natürlich wieder ihre verſchiedenen Formen und Stufen. Formen: ſie iſt das einemal mehr ſinnlich, natürlich nicht ſeelenlos, aber doch nicht poſitiver Ausdruck ſittlicher Mächtigkeit der Seele; am nächſten der blos ſinnlichen Ruhe liegt der Schlummer, ein behagliches Sitzen, ein Stehen mit angelehntem Rücken, aufgeſtütztem Arme, oder auch frei mit dem Ausdruck naiver Beſchaulichkeit; aber in dieſe letzteren Formen

Digitized by Google

kann ſich ebenſoſehr der Ausdruck hohen Sinnens, majeſtätiſchen Ernſtes ergießen. Je weniger dieſer tiefere geiſtige Ausdruck vorwiegt, deſto fühlbarer iſt, welche Welt von Schönheit, die doch nie blos ſinnlich iſt, die Bildnerkunſt allein ſchon in ihren Stylformen hat: ein Hingegoſſenſein, eine rhythmiſche Auflöſung der Glieder im Schlummer, ſo ein reines ganzes Liegen (Ariadne im Vatican), ein Behagen und Fluß der Formen im bequemen Sitz, Stand (capitoliniſcher Faun), bereichert oder nicht durch die Muſik der Gewandfaltung, — darin liegt eine Welt von äſthetiſchen Reizen, die ſich dann erſt mit dem tieferen Ausdruck verbinden, wie im ſinnenden Mars, Mercur, Apollino. Verſchiedene Stufen oder Stadien der Ruhe ſind hiemit bereits angedeutet; es ſind die Grade, in welchen ſie ſich der geſpannteren Situation nähert oder ſich von ihr entfernt; der farneſiſche Herkules z. B. kommt eben vom Kampfe her, der des Torſo hat ihn ſchon vergeſſen und genießt.

2. Je beſtimmter ſittlich der Ausdruck in der Ruhe, deſto mehr iſt ſie Ausdruck der gehaltvollen Stetigkeit des Charakters. Von dieſem als weſentlicher innerer Grund-Aufgabe der Bildnerkunſt iſt die Rede geweſen in §. 605, aber nur erſt in ſeiner allgemeinſten Bedeutung, und keiner der bisherigen Schritte iſt bis dahin vorgedrungen, dieſe Stelle auszufüllen: in §. 605, 2. und 616, 1. war von der Eigenheit der individuellen Formen die Rede und wurde dem Individualiſmus ſeine Grenze angewieſen; dabei konnte vom ethiſchen Ausdruck der Geſtalt natürlich nicht abſtrahirt werden, aber das Gewicht lag auf dem Aeußern, wie es angeboren iſt; dann wurde in die gattungsmäßige Norm der Schönheit die Beſonderung durch Unterſchiede eingeführt, welche nathropologiſcher Art ſind oder auf der äußern Thätigkeit, auf Culturformen beruhen, §. 621; mit §. 623 trat der Affect auf, der ſich in gewiſſem Sinn zu einem Charakter verfeſtigen kann, wie z. B. dem grobſinnlichen der Silene. Da wäre jedoch der Begriff des Charakters nur formell gefaßt, ſo daß er die in einer Perſönlichkeit als ſtetig treibende Macht eingewurzelte Beſonderheit der Leidenſchaften bedeuten kann (vergl. §. 333 Anm.). Allein auch abgeſehen von den niedrigeren Formen (Neid, Geiz u. dergl.), kann in der Bildnerkunſt der Charakter in dieſem Sinn eigentlich gar nicht vorkommen, denn hier muß den Mittelpunct des dargeſtellten Seelenlebens nothwendig immer ein Poſitives, ein Gutes bilden, der Affect darf nur die Stimmungs-Atmoſphäre, worein dieſer Kern ſich hüllt, das Organ der Ausführung oder beherrſchte vorübergehende Trübung deſſelben ſein und auch der trunkene Silen, der Satyr iſt geadelt im Sinne der tiefern dem ganzen Dionyſiſchen Kreiſe zu Grund liegenden Idee, daß der geheimnißvolle Naturgeiſt in ſeiner Wirkung auf das Menſchenleben ein Weſentliches, ein Gut iſt, das, indem es den Menſchen über die Sorge und die gemeine Deutlichkeit der Dinge weg-

hebt, mit dem Guten zuſammenhängt. Es fehlt uns alſo noch die wahre Ausfüllung des Charakters und ſie beſteht in nichts Anderem, als einem beſtimmten Pathos, einem Streben auf einen weſentlichen ſittlichen Zweck, das zum ſtetigen Grund-Affecte, zur andern Natur geworden iſt. Von dieſer andern Natur iſt die urſprüngliche Natur des Individuums, die geiſtige und ſittliche Anlage zu unterſcheiden. Die individuellen Formen der Geſtalt, wie ſie in §. 615, 2. u. 616, 1. ſchon zur Sprache gekommen ſind, drücken zunächſt dieß Angeborne aus. Das Individuum vor der Charakterbildung vereinigt eine Vielheit geiſtiger Kräfte in ſich, die nach einer Einheit in beſtimmter Richtung neigen, aber in der Weiſe der Zufälligkeit, ſo daß dieſe Richtung eine gute ſein kann oder nicht und daß ſie die Vielheit nicht rein beherrſcht, ſondern irgend eine einzelne Kraft, ein Trieb in der Weiſe des unberechenbaren Eigenſinns, der Grille, der Abſonderlichkeit nebenher für ſich ſein Spiel treibt. Daher iſt dieſe Einheit eine irrationale. Die Charakterbildung aber trägt in dieſe chaotiſche Halb-Einheit die wahre Einheit. In andern Künſten nun mag auch der Charakter in dieſem intenſiven Sinn mit ſolcher Färbung auftreten, daß ihm neben ſeinem ſittlichen Kern ein unaufgelöster Bruch aus dem Gemiſch der Kräfte vor der Charakterbildung zurückbleibt, daß nicht alle Kräfte an jenen Mittelpunct rein angeſchoſſen ſind, daß er in ſeltſam abſpringender Weiſe mit dieſem Bruche gährt und prozeſſirt. Solche Naturen aber ſind unplaſtiſch; im plaſtiſchen Styl ſoll die urſprüngliche Natur der Individualität flüſſig und ganz eingegangen ſein in die ethiſche Einheit des Charakters. Das Individuum behält ſeine nur ihm eigene Miſchung der Kräfte, ſeinen eigenen Ton, ſeine Farbe, aber der ethiſche Charakterkern ſcheint ruhig hindurch und bricht die Farbe nicht in unruhige, verwunderliche Reflexe und Töne. Dieß ſoll nun die Geſtalt darſtellen; ihre Eigenheit iſt jetzt Ausdruck geiſtiger Eigenheit in dieſem milden Sinne; die „zarte Linie der milden Modification" hat jetzt dieſe tiefere Bedeutung erhalten. Im plaſtiſchen Ideale hat auch der Gott ſeine Eigenheit, ſeine nur ihm eigene Miſchung von Kräften, Sinnesrichtungen, Willensbeſtimmungen, die ſich zu einem unterſcheidenden **Stimmungston** ſeiner Perſönlichkeit zuſammenmiſchen, und jene feinen Unterſchiede der Geſtalt und Züge, von denen zu §. 616, 1. Beiſpiele gegeben wurden, drücken nun dieſe Charakter-Eigenheit aus. Keine andere Gottheit gleicht z. B. einer Here, einer Athene. Jene iſt Mitherrſcherin über Götter und Menſchen, weſentlich aber Vorſteherin der Ehe, dieſe die Gottheit der ächt menſchlichen Civiliſation und des Kampfes für ſie; jene aber iſt zugleich ſtolz, launiſch, eiferſüchtig, zeigt die Schwächen des Weibes mit der Majeſtät ihres Geiſtes in unvergleichlich eigener Weiſe zuſammengemiſcht und in dieſen Schwächen klingt zugleich die urſprüng-

liche Naturbedeutung des wechſelnden Erdlebens hindurch; dieſe hat das Herbe, Kalte der ſpröden Jungfräulichkeit, dem eine atmoſphäriſche Beziehung zu Grunde liegt, und dieß löst ſich durch eine zarte, tieſe, unnachahmliche Uebertragung in den Geiſt eines ruhig ernſten Sinnens, in die bildlich verſtandene klare Kühle des Denkens und der Wiſſenſchaft auf. So nun auch der plaſtiſch erfaßte realer beſtimmte Charakter: er zeigt eine ſchärfer eigenthümliche Miſchung der Kräfte und Formen, aber die Miſchung bleibt auch hier flüſſig, nichts iſt in ſie aufgenommen, was in die Sonderbarkeit des unauflösbar Eigenen hineinführte. Der Krieger z. B., insbeſondere in der Porträtdarſtellung, erſcheine mehr wild oder mehr fein, ſinnend auf Schlachtpläne oder losſchlagend, zeige mehr Härte oder auch Weichheit, die verſchiedenſten Miſchungen ſind möglich, aber keine erlaubt etwas Närriſches, Grillenhaftes, barbariſch Seltſames. So verhält es ſich, wenn man die ſpezielle Einheit des Charakters nach der Seite der in ihr gebundenen Vielheit betrachtet; aber eben ſo weſentlich iſt die Beziehung der ſpeziellen Einheit auf die höchſte Einheit. Mitten in der Einſeitigkeit muß das Individuum jenen Charakter der Allgemeinheit haben, worin die Gegenſätze, welche die Welt zerreißen, Denken und Wollen, Wollen und Sollen, Geiſt und Natur getilgt ſind. Natürlich nach Maaßgabe der verſchiedenen Kreiſe der Darſtellung. Das ausdrücklich, im engern Sinn ideale Weſen, der Gott, athmet, ohne ſeine Beſonderheit zu opfern, im reinen, wolkenloſen Aether des Unendlichen: „ſowohl den Ernſt und die Arbeit, als die nichtige Luſt, die das leere Angeſicht glättet, ließen die Griechen aus der Stirne der ſeligen Götter verſchwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Feſſeln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Looſe des Götterſtandes: ein blos menſchlicherer Name für das freieſte, erhabenſte Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgeſetze, als der geiſtige Zwang der Sittengeſetze verlor ſich in ihrem höheren Begriffe von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten ging ihnen erſt die wahre Freiheit hervor. Beſeelt von dieſem Geiſte löſchten ſie aus den Geſichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder beſſer, ſie machten beide unkenntlich, weil ſie beide in dem innigſten Bunde zu verknüpfen wußten. Es iſt weder Anmuth, noch iſt es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludoviſi zu uns ſpricht; es iſt keines von beiden, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe, aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöst hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruhet und wohnt die ganze Geſtalt, eine geſchloſſene Schöpfung, und als wenn ſie

Digitized by Google

jenſeits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte" u. ſ. w. (Schiller Ueber d. äſth. Erz. d. Menſchen. Br. 15). Der Halbgott, der unbeſtimmtere (Gebiet des Genre) und der geſchichtlich beſtimmte Menſch (Porträtgebiet) entfernen ſich ſtufenweiſe von dieſem reinen Gleichgewicht ihrer perſönlichen Einheit mit der abſoluten, aber der Geiſt der Plaſtik muß dennoch auch ſie in dieſes Element tauchen und jener Abglanz, von dem in §. 606 die Rede war, läßt zwar dem beſtimmten Wollen dieſer Naturen eine Haltung ſtärkerer Einſeitigkeit, aber es iſt die Gleichmäßigkeit, die Ruhe im Sturm, es iſt der Ausdruck des objectiven Sinns, der das Schickſal ohne Widerrede hinnimmt und dadurch mit ihm Eins wird, mit dem Sein des Ewigen in Eins zuſammenwächst, was auch ſie in einer ununterbrochenen Linie an die Allheit des Göttlichen knüpft. — Nun erſt iſt Bedeutung und Grenze des Individualiſmus in das volle Licht geſtellt. Er mag innerhalb ſeines Spielraums näher oder ferner um die Grenze ſchweifen, wo in herberer Form die irrationaler gemiſchte Eigenheit des Charakters ſich ausdrückt, aber jenſeits der feinen Grenzlinie liegt das Unplaſtiſche.

Wir ſind ſo von allen Puncten aus auf die allgemeinen Sätze zurückgeführt, die wir der Entwicklung der einzelnen Momente vorangeſchickt haben. Sie ſind nicht wiederholt, ſondern ausgeführt, ausgefüllt worden. Zum Schluſſe können wir nun auf den Begriff des Charakteriſtiſchen zurückblicken, der um ſeiner Vieldeutigkeit willen als ein verwirrender bezeichnet iſt in §. 39. Charakteriſtiſch könnte man ſelbſt die allgemeinen Züge der Geſtalt nennen, denn Charakter kann auch den reinen Gattungstypus bedeuten; doch hat man bei dieſem unbeſtimmten Begriffe vielmehr das im Auge, was wir genauer Individualiſmus und Naturaliſmus nennen. Es handelt ſich in dieſer Streitfrage um das Ganze des Kunſtgebiets und dieß iſt eigentlich die Verwirrung. Schon zu §. 39 iſt geſagt, daß das Beſondere und Einzelne ganz verſchieden wiege in den verſchiedenen Grundformen des Schönen, Zeitaltern des Ideals und Künſten. In der Bildnerkunſt nun wiegt der reine Gattungstypus ſtärker, als die beſondern und einzelnen Formen; wer ſich alſo gegen das Charakteriſtiſche erklärt, fühlt plaſtiſch. Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. g. d. Natur) hat über dieſen Begriff Tiefes und Geiſtvolles ausgeſprochen: die Beſtimmtheit in der Natur und als lebendiger Charakter der Individualität iſt nie eine Verneinung, ſondern ſtets eine Bejahung; wer das Weſen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn ſie iſt Bedingung des Lebens; die Natur dringt auf Beſtimmtheit, Verſchloſſenheit, ehe ſie zur Milde der Vollendung fortgeht; daher muß auch der Künſtler erſt im Begrenzten treu und wahr ſein, um im

Digitized by Google

Ganzen vollendet und ſchön zu erſcheinen; da gilt es, mit dem Naturgeiſte zu ringen, nicht in ſchlaffem und weichlichem, ſondern in ſtarkem und muthigem Kampf; anhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Poſitives iſt, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verſchmelzung mannigfaltiger Formen die äußerſte Schönheit in Bildungen von höchſter Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen; nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden; die ſchnell erlangte äußere Harmonie iſt innerlich nichtig; Lehre und Unterricht haben der geiſtloſen Nachahmung ſchöner Formen, der Neigung zu einer verzärtelten, charakterloſen Kunſt entgegenzuwirken; jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form ſelbſt aufhebt, iſt (nach Winkelmanns Wort vom geſchmackloſen Waſſer) allerdings charakterlos, aber ſie iſt es, wie wir ſagen, daß das Weltall keine beſtimmte Abmeſſung habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunſt der ſchöpferiſchen Natur formlos ſei, weil ſie ſelbſt keiner Form unterworfen iſt; die Vereinigung der höchſten Fülle von Formen mußte in den griechiſchen Bildern der vollkommenſten oder göttlichen Naturen von der Art ſein, daß die niedrigeren Eigenſchaften unter höhere und alle zuletzt unter Eine höchſte aufgenommen wurden, in der ſie ſich zwar als beſondere gegenſeitig auslöſchten, dem Weſen und der Kraft nach aber beſtanden, ſo daß das Charakteriſtiſche in der hohen und ſelbſtgenügſamen Schönheit dennoch ununterſcheidbar fortwirkte, wie im Kryſtall, iſt er gleich durchſichtig, die Textur nichts deſtoweniger beſteht: jedes charakteriſtiſche Element wiegt, wenn auch noch ſo ſanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken; charakteriſtiſche Schönheit iſt die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erſt die Schönheit als Frucht ſich erheben kann; das Weſen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt die Form als das Charakteriſtiſche die noch immer wirkſame Grundlage des Schönen. Dann unterſcheidet er aber verſchiedene Künſte und gibt der Malerei den weiteren Spielraum zu.

Von der Thierdarſtellung iſt noch zu ſagen, daß hier an die Stelle der menſchlichen Charaktertypen, wie ſie in individueller Beſtimmtheit ein ſittliches Pathos vertreten, verſchiedene Thiergattungen mit den Unterſchieden der Alter, Geſchlechter, der Affecte und Thätigkeiten treten. Das allgemein Ideale, was in der Menſchenbildung die Härte der Beſtimmtheit auflöst, iſt hier der Ausdruck der organiſchen Naturkraft überhaupt, die ſich mit ihrer Wellenbildung über alle Schroffheit der beſondern Thierbildung hinlegt, in der Sättigung und Rundung der Form jede an den mütterlichen Schooß des Naturganzen hinüberleitet und jene

Stimmung erregt, die im A. Teſt. ausgeſprochen iſt, da der Herr alle ſeine Werke beſchaut und ſiehe da! ſie waren ſehr gut.

§. 626.

1. **Die Compoſition drückt in der Bildnerkunſt ihr inneres Leben weſentlich in Linien-Verhältniſſen aus. Die hier auf's Neue ſichtbare Verwandtſchaft mit der Baukunſt tritt ferner darin hervor, daß Ueberordnung und Unterordnung ſich vielfach in Unterſchiede des Größenmaaßes verwandeln und daß in dem Gegenübergeſtellten (§. 497, 1.) architektoniſche Symmetrie**
2. **anklingt. In der Hauptaufgabe der Sculptur, der einzelnen Bildſäule, wo dieß Größenverhältniß ſeine Anwendung bei dem Attribute findet, entwickelt die Compoſition ihre Thätigkeit nach ſämmtlichen Momenten (§. 495 — 501) am Gliederbau, der Haltung und Bewegung der Geſtalt.**

1. Das Bildwerk iſt nicht eine Licht- und Schatten-Einheit, denn das Licht iſt ja hier nur das aufzeigende Medium, in welches die wirklich raumfüllende Geſtalt hineingeſtellt wird; das natürliche Licht wechſelt und zeigt die Schönheit nach verſchiedenen Seiten, das Bleibende in dieſem Wechſel iſt das Formenleben, wie es in der Linie als der Grenze des Feſten ausgeſprochen iſt. Darſtellung der Kraft, Ruhe, des Leidens, der Geiſtesform, des Charakters: alles Innere geht in dieſes Linien-Leben heraus, findet darin ſeinen Ausdruck, wird in dieſem körperlichen Niederſchlage, ſeinen Wellen, Zügen, Flächen, dem Geſammtbilde des Divergirenden und Convergirenden, Anſteigenden und Abſinkenden, Eingetieftem und Erhobenen durchgefühlt. Die Linie iſt daher hier ganz ein von qualitativem Leben durchdrungenes Quantitatives, und zwar anders, als in der Baukunſt, wo ſie nur andeutet. Jene Symbolik der Linie (vergl. §. 564) iſt nicht aufgehoben; es herrſcht insbeſondere die runde mit der dort ausgeſprochenen Bedeutung, ſie liegt auch der Mimik der Bewegungen zu Grunde; aber das Symboliſche iſt zugleich unendlich überwunden, indem es in den Formen des Leibes lebt, welcher der innewohnenden Seele als ununterſchieden eigenes Organ angehört, und indem ein unendliches Ineinander von Linien die Bedeutung der einzelnen in dieß Ganze ſo aufhebt, daß ſie für ſich nicht mehr zu verfolgen iſt. Es handelt ſich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, ſondern ebenſo von dem Rhythmus in einer Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Muſik von Linien ſich verkörpert. — Iſt nun dieſes Linien-Leben ein qualitatives, ſo tritt doch im Qualitativen ſelbſt noch einmal das Quantitative auf, indem Dignitäts-Grade ſich in Größen-Unterſchiede überſetzen, wie dieß einer Kunſt natürlich iſt, welche, obwohl zum Erhabenen des geiſtigen Ausdrucks fortgeſchritten, doch das Erhabene

Digitized by Google

des Raumes (vergl. §. 609, 2.) als eine weſentliche Beſtimmtheit feſthält. Dieſe Rückführung eines innern Verhältniſſes auf ein äußeres ſoll allerdings nicht mehr ſchlechthin herrſchen wie in der orientaliſchen Kunſt, namentlich in Aegypten, wo nicht nur der Gott, ſondern auch der König neben dem Volke wie ein Rieſe erſcheint; es iſt nicht ein ſtehender Werth des Gegenſtands an ſich, ſondern die Abſicht des Kunſtwerks, die Bedeutung dahin oder dorthin zu legen, was dieſelbe beſtimmt. So zeigt die der Natur widerſprechende verhältnißmäßige Kleinheit der Thiere in den Herkuleskämpfen, der Gruppe von Monte Cavallo und wo ſolche als Attribut verſchiedener Götter auftreten, daß hier kein Bildwerk beabſichtigt iſt, das ebenſoſehr Thierſtück als Menſchendarſtellung ſein ſoll, und ebenſo die Kleinheit menſchlicher Figuren, daß ſie nur Attribut ſind, wie Nike auf der Hand des Zeus, oder daß überhaupt auf ihnen in dieſem Zuſammenhang nicht der Nachdruck liegt. Eine andere Seite dieſes quantitativen Ausdrucks für ein Qualitatives iſt die Höherſtellung des Bedeutenderen, das dann den natürlichen Mittelpunct bildet, zu deſſen Seiten Untergeordnetes, das ſich zueinander als ein Nebengeordnetes verhält, ſich gegenüberſteht; letzteres Verhältniß wird ſich dem Auge als ungefähr gleiche Höhe darſtellen, und wir ſind hiermit eigentlich ſogleich zur pyramidalen Linie geführt, die wir aber erſt weiterhin auffaſſen werden. Dieß Alles iſt Anklag oder Nachklang des benachbarten Gebietes der Baukunſt. Die Symmetrie hat freilich noch eine andere Bedeutung, als die der entſprechenden Größe, Höhe, darüber ſ. im folg. §.

2. Die einzelne Figur iſt das Hauptgebiet der Bildnerkunſt, dieß folgt aus §. 606; ſie entfaltet ſich mehr in der Gruppe, aber ſie zeigt ihren ganzen Reichthum geſammelt in der Statue; es verhält ſich dieß zu einander wie Affect und Ruhe, vergl. §. 625, 1. Ueberordnung, Unterordnung und Nebenordnung, Contraſt, ſeine Vorbereitung, Motivirung, Löſung, Rhythmus und Beſtimmtheit der Begrenzung: alles dieß iſt nun am Linienleben des Wunderbaues der Geſtalt an ſich zu entwickeln. Dieſe ſämmtlichen Momente ſind eigentlich ſchon an ſich im Stoffe gegeben von der großen Compoſitionsmeiſterinn, der Natur, der Bildhauer hat ſie in ſeiner Weiſe zum Idealen zu erheben. Das an ſich rhythmiſche Syſtem der Proportionen (vergl. §. 617) verſchärft er zum feſten Generalbaß des Concerts der lebendigeren Theile: unter dem übergeordneten Haupte gruppiren ſich ſymmetriſch die gleichen Seiten des Rumpfs und die Paare der Bewegungsorgane; das Verhältniß aller Erſtreckungen nach Länge und Stärke untereinander, das ſchlank Aufgeſchoſſene und das breit Gewölbte, das frei Gedehnte und in Gelenken Vereinigte bildet den ſtarken Tact, Grundton und Tempo zu dem Vollen und Entfalteten des Baues mit ſeinen Muskeln, Bedeckung und allen feineren Bildungen. Alle

Digitized by Google

Theile unter ſich ſtellen ein reiches Leben von milden und ſtarken Contraſten, von harter Kraft und ſchutzloſer Weichheit, Fläche, Eintiefung, Welle dar, aber Alles bereitet in der organiſchen Herauswicklung des einen Gliedes aus dem andern ſich gegenſeitig vor, Eines motivirt das Andere, Eines löſt das Andere auf und führt überleitend weiter; die „unendliche Kreisbewegung“ in ſämmtlichen überkleidenden Weichtheilen mildert alle Härten, übergießt Alles mit dem Fluſſe des wärmeren, volleren Rhythmus. Obwohl nun die Kunſt alle dieſe Momente durch jene Styliſirung, die wir ſchon kennen, erhöht und klärt, ſo würde doch das Ganze zu einem todt Symmetriſchen, weil es durchſchnitten in zwei ganz gleiche Hälften zerfiele, wenn nicht der Bildner durch das Spiel der Bewegung eine neue Welt von freien Contraſten zugleich einführen und löſen würde. Die Natur thut dieß auch, aber in zufälliger, roher, verworrener oder eckig hart gemeſſener Weiſe. Es tritt jetzt Alles, was wir über die Behandlung der Bewegung §. 622 geſagt, unter den Standpunct der Compoſition, des ausdrücklichen Rhythmus-Geſetzes, und iſt darnach zu ergänzen. Der Bildhauer hebt nun die unbelebte Symmetrie auf und führt in die ſo gebildeten Contraſte eine neue Symmetrie ein. Dieß gilt hauptſächlich von den Bewegungsorganen: vergleicht man Arm mit Arm, ſo wird die urſprüngliche Symmetrie ſich in Contraſte auflöſen, indem der eine gehoben, aufgeſtützt, der andere geſenkt oder, die ſtärkere Bewegung des erſteren begleitend, ſchwächer gehoben, zurückgeworfen iſt; Fuß mit Fuß: ſo iſt der eine aufgeſtemmt, vorgeworfen, der andere ſpielend vorgeſetzt, übergeſchlagen, zurückgeworfen; vergleicht man Fuß und Arm derſelben Seite, ſo iſt auch hier Contraſt: der Fuß ſchreitet, der Arm hängt ruhig, der Fuß fährt zurück, der Arm vor und in die Höhe, der Fuß ruht, trägt ruhig, der Arm handelt. Geht man nun vom Arm der einen Seite zum Fuße der andern, alſo über das Kreuz, ſo werden ſich dieſe Contraſte irgendwie in einer Symmetrie löſen, etwa, wo es zwanglos geſchehen kann, ſo, wie im Gange des Pferdes, das den Vorder- und Hinterfuß der entgegengeſetzten Seiten gleichzeitig hebt: z. B. rechter Fuß, linker Arm aufgeſtemmt, linker Fuß, rechter Arm nachläſſig ſpielend, oder es wird ſich ſtatt der kreuzweiſen Aehnlichkeit der Lage und Stellung eine große Linienflucht darſtellen, welche von einer Seite nach der andern hinüber geht und zwar natürlich nicht von einer zweiten ähnlichen quer durchſchnitten wird (ſonſt entſtünde das Kreuz der Windmühlenflügel), wohl aber auf der andern Seite ein Gegengewicht findet, wie z. B. bei dem borgheſiſchen Fechter eine große Linie vom zurückgeworfenen linken Fuß zum emporgehaltenen linken Arm und zum Kopfe geht, wogegen auf der andern Seite der Unterſchenkel des vorgeworfenen rechten Fußes und der zurückgeſtreckte rechte Arm parallele Linien

Digitized by Google

bilden, welchen der Oberſchenkel des erſteren das Gegengewicht gibt. Eine ähnliche große Hauptlinie geht von rechts unten nach links oben durch die Figur des Laokoon. Dieß ſind nun die unter dem Namen Contrapoſt bekannten Contraſte der entgegengeſetzten Gliederlagen. Die Contraſte gehen aber tief ins Einzelne als Antagoniſmus der Muskeln, des Paſſiven und Activen, des halb und ganz Activen. Aber auch dieſer durch das Einzelne fortgeführte Contraſt enthält ſchon an ſich auch ſeine Löſung, denn der ſogenannte Antagoniſmus iſt ja lebendige gegenſeitige Unterſtützung, Wechſelwirkung, und die künſtleriſche Abrundung aller Bewegungen hebt überdieß den Augenſchein des Widerſtreits auf in jenen Einen Lebensſtrom, der durch das Ganze ergoſſen im Haupte, das, ſelbſt geneigt, gewendet, zur Auflöſung der todten Symmetrie weſentlich mitwirkt und, obwohl ohne Anſpruch tyranniſcher Beherrſchung, die Bewegung des Ganzen im Seelenſpiegel des Ausdrucks zur höchſten Einheit concentrirt. Wir haben nur das Weſentlichſte hier angedeutet; die Modificationen ſind unendlich wie die Erfindung; es können ſich auch die gegenüberſtehenden Organ-Paare oder die Organe derſelben Seite ähnlich bewegen, dann tritt im Gleichen ein milderer Contraſt des Ungleichen ein, der irgendwie zugleich jene Kreuz-Linie herſtellt. Die Organe ſind ja ſelbſt getheilt in ihre drei größeren, in die untergeordneten und feinſten Gelenke, der leiſeſte Unterſchied der Bewegung auf der einen Seite gegenüber der anderen oder unten gegen oben zieht die ganze benachbarte Muſkelgruppe mit ſich und ſo verliert ſich der Faden des Beſtimmbaren in dem reichen Gewoge der Formen.

§. 627.

Löſt nun die Bildnerkunſt dieſe Einheit in eine *Mehrheit von Figuren* auf, ſo ergibt ſich zunächſt im *Relief* die *Längerichtung* des ſtreifenförmig Angeordneten. Die Compoſition iſt hier vorerſt eine lockere, welche ihre Figuren ohne weitere Verbindung, als die Beziehungen der Symmetrie des gegenüberſtehenden Aehnlichen, aneinanderreiht; ſodann eine lebendiger vereinende, worin nicht nur einzelne Geſtalten, ſondern ganze Gruppen untergeordnete Einheiten bilden und alle jene Momente §. 495—501 in reicherer Mannigfaltigkeit ſich geltend machen; endlich eine enger verflechtende, geſchloſſene, handelnde Gruppen bildende, die ſich auf quadratiſche Felder zuſammenzieht.

Mehrheit von Figuren iſt eigentlich Auflöſung der göttlichen Einheit in die Vielheit; mehr darüber im Abſchnitt von den Zweigen. Warum wir von der Längen-Compoſition der an die Architektur im engſten Sinn angeſchloſſenen Sculptur, dem Relief, beginnen, wird der Fortgang

Digitized by Google

zeigen. Wir haben hier das Prinzip des Neben- oder Hintereinander in Reihenform. Die einzelne Figur wird zur untergeordneten Compoſitions-Einheit. Das Uebergeordnete wird hier noch nicht höher ſtehen, ſondern nur entweder vornen am Anfang der Reihe, oder mitten, oder als abſchließendes Bedeutendſtes zu hinterſt. Es unterſcheiden ſich nun verſchiedene Formen der innern Verbindung dieſer Reihen. Die lockerſte Verbindung iſt bloße Zuſammenſtellung ohne alle Handlung. Hier ziehen ſich die Momente der Compoſition ganz architektur-artig in den bloßen Begriff der Symmetrie zuſammen. Die Figuren ſelbſt ſind verſchieden in Charakter, Formen, Kleidung, wohl auch in Bewegung, doch nicht bedeutend; dieß iſt die einzige Form des Contraſts, die zunächſt freilich weit über dem Architektoniſchen ſteht; die allgemeine Einheit, die über dieſe Verſchiedenheit herrſcht, iſt nur der Begriff der gleichen Gattung: 12 Götter, 9 Muſen, Grazien, die irgendwie zuſammengehören, Heroen, die etwas gemeinſchaftlich ausführen wollen oder ausgeführt haben, u. ſ. w., und dieſe Einheit bethätigt ſich nicht anders, als in der Gemeinſamkeit des Aufmarſchirens. Zwiſchen dieſen zwei Enden, der Einheit und Vielheit, liegt nun kein concreteres Band, als das der Symmetrie, die hier allerdings nicht mehr blos quantitativ iſt, ſondern in einem Gegenüber des Aehnlichen beſteht, ſo daß entweder fortlaufend je zwei Figuren, getrennt durch eine mittlere, die ſelbſt wieder einer dritten entſpricht, ſich entſprechen, oder die ganze Reihe durch eine bedeutendere Figur, wie Zeus in der Mitte zwiſchen den Göttern, Apollo unter den Muſen, in zwei Seiten getheilt wird, die einander entſprechen und etwa ſelbſt wieder überdieß in der erſteren Weiſe ſymmetriſch belebt ſind. An einer reicheren, bewegteren Form, wo ſchon lebendige Verbindung eingetreten iſt, kann man ſich dieſes Gegenüber, das ſich doch auch in ihr forterhält, klar machen, wenn man z. B. ſieht, wie in der Aegineten-Gruppe dem gefallenen Griechen in der einen Winkelſpitze der gefallene Troer in der andern, dem knieenden Lanzenkämpfer der knieende Lanzenkämpfer, der knieende Schütze dem knieenden Schützen, der anlaufende Speerſchütze dem anlaufenden Speerſchützen mit ſo geringem Unterſchied entſpricht, daß nur der troiſche Bogenſchütz erſt ſchießt, während der griechiſche ſchon abgeſchoſſen hat u. ſ. w., bis endlich in den zwei letzten Figuren zu Seiten des Mittelpunkts, der Athene, die Symmetrie der nicht mehr ſymmetriſchen Handlung, wo ein Held den Gefallenen aufzuheben ſucht, Platz macht. Die innige Verbindung, die wir an dieſem Beiſpiel einer Kämpfergruppe ſchon theilweiſe vorausgenommen, tritt nun, doch zunächſt noch ſchwächer, ein, wenn die zuſammengeſtellten Figuren etwas Gemeinſchaftliches wirklich vornehmen, aber nichts, was ſie in bewegter Weiſe mit einander verflicht, ſondern vielmehr nur Reihenartige Geſammtbewegung mit ſich

Digitized by Google

bringt, wie Tanz, bacchiſcher Zug, Prozeſſionen, Triumphzug. Es tritt nun ein reiches Leben von Werth-Unterſchieden (z. B. zuſchauende Götter und Menſchen), von Art-Unterſchieden, wie auf dem Parthenon-Frieſe Geſchlechter, Lebensalter, Würden, Menſch und Thier u. ſ. w. ein; auch iſt es nicht blos ein einförmiges Aufziehen, die Figuren wenden ſich zu einander, ſind ſo und anders beſchäftigt, der Gegenſatz des Zuſchauens zum Handeln begründet eine vollere Mitte, die Symmetrie hört nicht auf, aber je höher die Werke an Kunſtentwicklung ſtehen, deſto belebter und reicher ſind die Verſchiedenheiten der übrigens entſprechenden Seiten; ja die Haupt-Aufgabe iſt, eine Darſtellung, die an ſich eintönig wäre, durch Contraſte zu beleben, wodurch die herrſchende Einheit des gemeinſchaftlichen Thuns erſt zum Rhythmus wird. Allein dieſer gründet ſich weſentlich erſt darauf, daß nun ein Weiteres zwiſchen die Einheit und die Vielheit tritt: untergeordnete Einheiten mit ihrer Vielheit, einzelne Gruppen, ja in kleineren Gruppen wieder ein Unterſchied größerer und kleinerer; die großen Gruppen z. B. im Parthenon-Frieſe, beſtehend aus dem Zuge der Jungfrauen, Reiter, Wagenlenker, ſondern ſich wieder in die näher zuſammengeſtellten, in Geſpräch u. ſ. w. zueinander gewandten Figuren, und nun erſt tritt als die letzte Einheit in dieſen Einheiten die einzelne Figur in das Auge, jede wieder in anderem Motiv aufgefaßt; aber der ganze durchſchnittene und getheilte Zug bewegt ſich gemeinſchaftlich fort zu dem Ziele, wo dem Prieſter der Peplos überreicht wird. In dieſer Fülle gilt es ebenſoſehr, nicht zu wenig zu geben, namentlich den Raum gleichmäßig zu benützen, als nicht zu viel, ſondern mit dem Schluſſe wirklich abzuſchließen. Ein Aufzug, Tanz, iſt in gewiſſem Sinne auch eine Handlung, doch ſind alle theilnehmenden Perſonen nicht eigentlich aufeinander, ſondern unmittelbar auf ein Gemeinſchaftliches bezogen; die dritte und innigſte Form der inneren Verknüpfung tritt erſt ein, wenn in eigentlicher Handlung innigere gegenſeitige Beziehung der Betheiligten zur Darſtellung kommt. Dieß eben iſt noch nicht der Fall in jenen loſeren Formen: die Aufziehenden und Zuſchauenden unterhalten ſich zwar untereinander u. drgl., aber nur nebenher. Die ruhigere Weiſe der durchgeführten Form wechſelwirkender Handlung iſt eine Zuſammenſtellung Berathender, Spielender, der ſtärkere und lebhaftere Wettkampf, Jagd, kriegeriſcher Kampf, und es iſt klar, daß die Längencompoſition nirgends ſo voll und ſtark in Contraſten und ihrer Auflöſung auftritt, als im letzteren Stoffe. Feurige Bewegung bildet nun den Rhythmus des Ganzen, der aber ſelbſt wieder ſeinen Gegenſatz in der Ruhe zuſchauender, ſchützender Götter in ſich aufnehmen kann, welche dann zugleich die Mitte für ein ſymmetriſches Gegenüber bilden. Der Kampf zerfällt nothwendig in kleinere Gruppen; jede bildet für ſich einen ſtarken Contraſt der

Digitized by Google

Kräfte und Linien, der ſich aber in einem Anklang von Symmetrie zugleich auflöſen wird, in welchem jene Contrapoſte der einzelnen Figur (§. 626) ſich nun als eine Wechſel-Ergänzung von Linien in mehreren Figuren entfalten. Die Gruppen ſelbſt aber ſtehen eine zur andern in dem Verhältniß des Gegenſatzes und zugleich der wechſelſeitigen Ergänzung, alſo der belebten Symmetrie, ſo daß z. B. hier ein Grieche eine Amazone beſiegt, dort umgekehrt, oder mit weniger Contraſt ſo, daß die ähnlichere Gruppe der ähnlicheren, aber in divergirenden Linien entſpricht. Das Ganze hat ſich nun doch in ſelbſtändigere Gruppen aufgelöſt; jede derſelben iſt tiefer verbunden, verflochten, während vorher die aufgelöſten Einzelfiguren ſich enger als Ganzes in ihrer Geſammtheit zuſammenſchloſſen. Es iſt daher ein Herausſtreben aus der Längen-Compoſition ſichtbar, und daſſelbe verwirklicht ſich in dem getrennten einzelnen Felde, das nur Eine Gruppe darſtellt, in der Metope namentlich (Rundfelder gehören mehr zur Zierplaſtik, Halbrundfelder, wenn ſie architektoniſch groß ſind, zur Gattung der Giebelfelder). Die Längencompoſition zieht ſich nun zur quadratiſchen zuſammen, d. h. richtiger, die Art der gegebenen Fläche hat keinen Einfluß mehr auf die Compoſition, ſondern dieſe ordnet wie ein freies Sculpturwerk nur noch den Bedingungen folgend, die ſich überhaupt aus der Anheftung an die Fläche ergeben, ihre ſparſamen Gruppen.

§. 628.

1. Die Compoſition, die ihr Werk von der Fläche löſt, aber noch an ihre architektoniſche Flucht anſchließt, hat im Dreiecke des *Giebelfelds* den günſtigen Rahmen für ſämmtliche Hauptmomente ihrer Rhythmusbildenden Thätigkeit, worin Ueberordnung und ſymmetriſche Unterordnung ſich in der *pyramidalen* Form entfaltet. Dieſe ergibt ſich als die der Bildnerkunſt überhaupt
2 entſprechende aus §. 626 und herrſcht auch in der *freien Sculptur*. Doch tritt auch in der letzteren das Prinzip der reihenartig lockern Länge-Compoſition neben dem der engern, von lebendiger Situation und Handlung bis zur engſten Verflechtung fortſchreitenden und eine rein geſchloſſene Einheit von Contraſten bildenden wieder hervor.

1. Die von der Fläche losgetrennte und doch ihrer Flucht folgende Sculptur iſt ganz die Mitte zwiſchen der völlig freien und dem Relief; ſie hat von dieſem die Eigenſchaft, daß die Figuren nur von Einer Seite zu ſehen, wenigſtens ſtrenger nur auf Eine berechnet ſind, alſo den Einen Plan und die Längsrichtung, von jener zunächſt die volle Ausführung, nur natürlich mit Vernachläſſigung der Rückſeite, und die geſchloſſenere Compoſition. Dieſe Geſchloſſenheit gründet ſich aber hier auf ein von außen

Digitized by Google

Gegebenes, die ſtumpfe Dreieckform des Giebelfelds, denn deſſen Schmuck iſt es ja natürlich, wovon es ſich hier handelt. Da wird denn, wie gerufen, von außen hinzugebracht, was ohne dieß Zubringen die Bildnerkunſt auch aus ſich entwickeln müßte. Wir haben nämlich zu §. 626 geſehen, wie jene Ueberſetzung des qualitativ Bedeutenderen in ein quantitativ Größeres nothwendig auch nach der Höhe wirken muß, wie nun, wenn das Uebergeordnete ſich erhebt, das Untergeordnete, das ſich zu einander als Nebengeordnetes verhält, in verſchiedenen Abſtufungen zwanglos ſymmetriſch zur Seite tritt, und damit iſt die Pyramidalform, natürlich nicht in geometriſcher Regelmäßigkeit, gegeben; im Giebelfeld aber bringt die Baukunſt dieſen Rahmen entgegen, zugleich erlaubt die ausgedehnte Fläche innerhalb deſſelben eine größere, figurenreichere Compoſition, als die ganz freie Plaſtik dieſe entwickeln kann, und zwar eine geſchloßnere, als im Relief, wiewohl eine weniger geſchloßne, als in dieſer. Das ſymmetriſch Nebengeordnete kann nun an ſich kleiner ſein, als die Mitte, wie Menſchen gegenüber einer Gottheit (z. B. die Helden der Aegineten-Gruppe neben Athene), Kinder neben der Mutter (Niobe-Gruppe), oder durch Sitzen, Knieen, Liegen dem ſich verengenden Dreieckſchenkel angepaßt, oder Beides zugleich. Auch bloße Füllfiguren, wie ein liegender Flußgott, um das Local zu bezeichnen, wohl auch bloße Stücke ſolcher, wie das aufſteigende und niedertauchende Geſpann des Helios im öſtlichen Parthenongiebel, mögen dienen, den äußerſten Winkel zu beſetzen. Die Compoſition kann nun eben wieder die loſere oder die inniger verbindende, untergeordnete Gruppen in Gruppen bildende ſein: bloße Zuſammenſtellung oder Handlung; die Handlung im Mittelpunkt, die Zuſchauer umher wie im weſtlichen Tympanum des Parthenon, wo Athene, die Roſſe bändigend, mit dem zurückfahrenden Poſeidon die ſchön divergirende mittlere Gruppe bildet, während auf den Seiten die Gruppen der Zuſchauer in verſchiedenen Graden der Theilnahme ſich abſtufend nach den Winkeln des Dreiecks hin abſinken; oder ein Herrſchen, Schützen in der Mitte, Handeln, Kämpfen auf den Seiten; oder Kampf, Bewegung überall, am ſtärkſten in der Mitte. Auch ein Auf- und Abſteigen iſt wohl motivirt, wie über der Trinkhalle zu Baden die zur labenden Nymphe aufſteigenden Kranken, die herabſteigenden Verjüngten; ein ſehr ſchöner Gedanke. Neben dieſer äußern Symmetrie der Höhenmaaße herrſcht aber, je belebter eine ſolche Compoſition, deſto kräftiger auch die innere und greift durch milden oder ſtarken Contraſt als ein freies Entſprechen der Figuren und Gruppen auf den Seiten und durch die Mittelgruppe ſelbſt hindurch.

2. Die freie Plaſtik wäre durch die Nothwendigkeit, das ſich Decken ihrer Formen zu vermeiden, auf einen engen Spielraum eingegränzt, wenn ſie

Digitized by Google

nicht auch in ihrer Art eine Längen=Compoſition hätte: Zuſammenſtellung von Figuren, die durch ein deutlich erkennbar Gemeinſames vereinigt, aber nicht in eigentlicher Handlung verflochten ſind, doch auf Einer Baſis, oder zwei ſolche locker verbundene Gruppen auf zwei Baſen ſich ſymmetriſch entſprechend. Solcher Art war die Zuſammenſtellung und Gegenüberſtellung achäiſcher und troiſcher Helden zu Olympia in zwei Halbkreiſen und die **turma Alexandri** von Lyſippus. Dieſe Form der Compoſition, die ſo geeignet wäre, große hiſtoriſche Ideen monumental zu entwickeln, iſt viel zu ſehr vergeſſen; Zuſammenſtellungen geſchichtlicher Charaktere, die Einer Sache angehören, Einer großen Idee dienen, wären gerade für unſere hiſtoriſch geſinnte Zeit der rechte Stoff für reiche Monumente und der rechte Erſatz für den Olymp. Einige nähere Wechſelbeziehung werden die Statuen allerdings auch hier haben müſſen, damit ſich dieſe Form von der noch lockereren, der Aufſtellung von entſprechenden Statuen auf verſchiedenen Poſtamenten, wie z. B. der Roſſebändigenden Dioſkuren, und der bloßen Vereinigung verwandter Darſtellungen durch Einen Raum, Saal, Halle, Grabgebäude unterſcheide; ſie werden ſich wie im Geſpräch begriffen zueinander wenden, ſich zum Kampfe anfeuern u. ſ. w., dürfen überhaupt nicht allzuſehr getrennt ſtehen; ein größerer Zwiſchenraum gemeinſchaftlicher Baſis würde ſelbſt Figuren, die ſich zueinander wenden, nicht zu Einem Werke zuſammenfaſſen, denn es fehlt die Scenerie, die das Theater hinzugibt (vergl. Schleiermacher Vorleſ. über d. Aeſth. S. 591. 592), an deſſen Aufſtellungen übrigens die auseinandergezogene Compoſition allerdings erinnert. Die architektoniſche Gruppirung an einem Denkmal (vergl. §. 609, Anm. 1.) iſt verwandt, aber ſchon enger anſammelnd. Die ſchwierigſte Leiſtung der Bildnerkunſt iſt nun aber die freie Gruppe. Zunächſt erweitert ſich die Einheit zur Zwei; die Pyramidalform kann ſich noch nicht entwickeln, die Zuſammenfaſſung der Zwei kann nur in der Bewegung, im Ausdruck liegen. Die loſere Form iſt die, wo zwei Figuren zuſammengeſtellt ſind, die ſich nicht zu einander wenden, ſondern nur von derſelben Stimmung beherrſcht ſind, wie z. B. die Gruppe von Ildefonſo; da iſt der Contraſt noch mild und ſanft, ſeine Auflöſung nur der durch das Ganze gehende Zug und Geiſt. Bewegter wird die Gruppe, wenn die Geſtalten in freundlichem Affect (Amor und Pſyche) oder gemeinſchaftlich traurigem (Gruppen der Abſchiednehmenden Ehegatten) oder gemiſchtem (Oreſtes und Elektra) ſich zueinander kehren, ſich faſſen, umarmen, oder gar in feindlicher Erbitterung, furchtbarer Handlung bei ſchrecklichem Leiden ſich bekämpfen, verſchlingen, aneinander klammern u. ſ. f. Die engſte Form iſt das Symplegma, wie in dem Ringerpaare zu Florenz, wo Glied gegen Glied, Muſkel gegen Muſkel ſich wie zum

Digitized by Google

Antagonismus der Formen in Einem Leibe zuſammendrängt; eigentlich iſt aber doch mehr künſtleriſcher Gegenſatz vorhanden, wo ein vollerer Unterſchied von Stufen der Handlung und zugleich Formen des Lebens die Figuren in der Verſchlingung zugleich auseinander hält, wie in der mehrerwähnten Ludoviſiſchen Gruppe das Auge von der ſchlaff niederhängenden ſchon getödteten Frau oder Tochter zu dem ſtraffen, wilden, eben erſt ſich tödtenden Mann aufſteigt, um wieder zu jener milderen Form gerührter niederzuſteigen, ſo daß dieſes mildere Bild des Todes zugleich als Vorbereitung und Löſung zu dem gewaltſameren im Manne ſich verhält. Gegenſatz von Thier und Menſch im Kampf oder freundlichen Verkehr bietet ſtarken, aber weniger tiefen Contraſt. Die vollere Gruppe wird ſich naturgemäß zur Dreizahl der Figuren neigen, weil in dieſer die Hauptmomente der Compoſition: Ueberordnung mit ſymmetriſcher Unterordnung, Vorbereitung, höchſter Gipfel, Löſung und darin das volle Leben und die Verſöhnung der Contraſte mit der ganzen Einfachheit und Sparſamkeit, welche dieſe Kunſt fordert, ſich entwickeln laſſen; bei den Alten ging auch hierin das Schauſpiel voran (vergl. Winkelmann G. d. K. Band 2, S. 178). Die Gruppe des farneſiſchen Stiers iſt bekanntlich durch ſpätere Zuthat überladen. Kindergeſtalten, Thiere oder halbthieriſch mythiſche Weſen werden am eheſten eine Gruppe über die Zwei- oder Dreizahl vermehren können (die berühmte große Gruppe des Skopas: Achilles und Thetis von Meeresgottheiten nach der Inſel Leuke geführt, war wohl in aufgelöſter Compoſition gehalten). Die Pyramidalform tritt nun aus den nachgewieſenen Gründen in Kraft; man darf aber dabei nicht an gleich volle Geltung aller Seiten einer vielſeitig vorgeſtellten Pyramide denken, vielmehr iſt nur Eine Seite die vollgültige, denn gerade hier kehrt in gewiſſem Sinn der Standpunct des Reliefs wieder: die Gruppe iſt nämlich zwar beſtimmt, umwandelt zu werden und eine Vielheit ſchöner Gruppen zu entfalten, aber doch auf Einen Geſichtspunct vor allen berechnet und daraus ergibt ſich, daß ſich die Figuren von der Hauptſeite als ein Nebeneinander präſentiren müſſen, wie angelehnt an eine verticale Fläche; auch wird nur ſo erreicht, daß ſie ſich wenig mit den Gliedern decken; es iſt dieß natürlich auch bei der Gruppe von nur zwei Figuren der Fall, aber es drängt ſich erſt hier in ſeinem Nachdruck auf, indem die in der Dreizahl begründete Pyramidalform wieder an das Giebelfeld erinnert, das dem Relief zunächſt ſteht. Ein näheres Bild des rhythmiſchen Lebens in ſolcher Compoſition iſt zu §. 500, 1. am Beiſpiele der Laokoongruppe gegeben. In der des farneſiſchen Stiers ſehen wir zwei active Geſtalten, tiefer, halbliegend zwiſchen ihnen die paſſive der Dirke; über ihr, die Pyramidenſpitze bildend, bäumt ſich der Stier, er bildet gegen ſie den vollen Contraſt des thieriſch Wilden zu dem weib-

30*

Digitized by Google

lich Menſchlichen, Leidenden, die Brüder den nicht ſo ſchroffen, doch ſchneidend ſtarken der ſtrafenden Härte, beide unter ſich den mildern der bloßen Beihülfe (Amphion) und der grauſamen Ausführung (Zethos); der Zug der Linien geht ſtark von links nach rechts (vom Zuſchauer) aufwärts von der ſchönen doppelten Wendung der Dirke nach dem Stier empor; dieſer Bewegung arbeitet Zethos entgegen, der bemüht iſt, den Stier am Strick herzureißen, und ſich daher von rechts nach links hinüberdrückt und dort den Anklang des Pyramidalen auf der einen Seite herſtellt, während Amphion auf der andern den Stier an Horn und Maul haltend ſich mit geſpreizten Beinen anſtemmt und ſo, die Linien-Bewegung auf dieſem Puncte feſt abſchließend, die Ausfüllung der Pyramide vollendet.

§. 629.

Durch den Anſchluß an die Baukunſt wird es möglich, die verſchiedenen Arten: einzelne Figur, Relief, angelehnte und ganz freie Gruppe zur Entwicklung einer inhaltsvollen Idee in einem cykliſchen Ganzen zu verbinden.

Das Hauptband der cykliſchen Compoſition iſt das Relief, auf deſſen fortführenden, überleitenden Charakter ſchon §. 611 Anm. hingewieſen iſt; es tritt nun mit den andern Formen zur Entfaltung eines umfaſſenden Künſtlergedankens zuſammen. Eines der herrlichſten Beiſpiele ſolchen großen Geſammtwirkens iſt der Parthenon: die Metopen mit ihren Darſtellungen des alten Athene-Cultus, der Thaten der Athene und des Erechtheus, der Kämpfe für Civiliſation und Menſchlichkeit gegen wilde Weibervölker und Halbthiere, die Theſeus und ſeine Gefährten unter ihrem Schutze vollbracht, die Giebelfelder mit dem Bilde des erſten, Staunenerregenden Erſcheinens der Athene unter den Göttern, ihres Sieges über das noch ungebändigte Pferd, dann hineinleitend zur Erſcheinung der Göttinn der Panathenäenzug des Cellafrieſes und endlich die Herrliche ſelbſt im Heiligthum; nicht zu gedenken der Propyläen, des Nike-Tempels, des Erechtheums, des Waldes von Statuen umher, was Alles auf den Genius aller Bildung und Intelligenz und der Tapferkeit für die großen Zwecke prachtvoll hinwies. Die freie Gruppe fand, weil ſie eigentlich die Gottheit in das Viele auflöst, ſeltener ihre Stelle da, wo dieſe in ihrer ungetheilten Majeſtät thronen ſoll, nämlich mitten im Heiligthum; doch gab es ja auch Tempel für zwei und mehrere vereinigte Götter, nur iſt dabei immer eine ruhige Gruppe vorausgeſetzt; übrigens kann ſie auch vor den Tempel in's Freie treten, ſie kann den Feſtraum des Palaſtes, der ebenſo die verſchiedenſten Darſtellungen zum Ausdruck Einer großen (politiſchen, ethiſchen) Idee zu vereinigen vermag, Vorhaus, Säulenhof ſchmücken. Auf Gallerieen kann noch eine Menge von einzelnen freien Statuen hinzutreten und einen umfaſſenden Gedanken weiter fortführen.

b.

Die Zweige der Bildnerkunſt.

§. 630.

Die Bildnerkunſt iſt durch ihr innerſtes Weſen ſo beſtimmt an die zweite Stoffwelt (vergl. §. 417) gewieſen, daß der Eintheilungsgrund des Mythiſchen und nicht Mythiſchen alle andern Eintheilungsgründe hier beſonders augenfällig durchkreuzt (vergl. §. 541). Ihre höchſte Aufgabe iſt die Darſtellung des idealen Abbilds der Welt im Kreiſe der Götter und Heroen.

Die Aufſtellung dieſer Sätze geht genau aus der Darſtellung des Weſens der Plaſtik hervor, vergl. insbeſondere §. 606. Sie iſt weſentlich Götterbildende Kunſt, weil ihre Geſtaltungsweiſe die ausdrücklich ideale, direct ideale iſt. Wo Götter geglaubt werden, ſchlägt ſich die Idee des Einen Göttlichen in einen Kreis idealer Perſonen auseinander, welche die verſchiedenen Gebiete des Daſeins ſtellvertretend in ſich darſtellen, und dieſe Perſonen gewinnen ihre Individualität in der Weiſe, wie ſie im Allgemeinen §. 437 und eingehend in das künſtleriſche Verfahren §. 616, 1. und 621 aufgewieſen hat. Untergeordnete Genien, Halbgötter führen hinüber zur Sage, welche aus der wirklichen Menſchenwelt Einzelne herausgreift, an den Götterkreis knüpft und ſo im Heroenkreiſe das Band zwiſchen dem idealen Spiegelbilde des Lebens und dem neben ihm gleichzeitig noch als Stoff des Ideals beſtehenden Leben herſtellt. Jedes weitere Eingehen würde den folgenden §§. vorgreifen oder ſchon beſtimmter in den geſchichtlichen Abſchnitt hinausführen. Was unter dem Durchkreuzen der weitern Eintheilungsgründe verſtanden ſei, wird ſich alsbald zeigen.

§. 631.

**Dieſe Durchkreuzung zeigt ſich ſogleich bei der Eintheilung, die ſich auf 1.
die Stoff-Unterſchiede der Phantaſie (§. 403) gründet: das landſchaftliche Gebiet wird ſchon durch die zweite Stoffwelt verdrängt; der Thierdar- 2.
ſtellung geſellt ſich ein Kreis phantaſtiſch zuſammengeſetzter Bildungen bei;
das ganze Gebiet des allgemein Menſchlichen, wie es über die Unter- 3.
ſchiede der Formen, Sitten, Stimmungen bis hinauf zur Charakterdarſtellung ſich ausbreitet (Genre), zerfällt in eine mythiſche und nicht mythiſche Auffaſſung, doch ſo, daß immer dieſe ſich jener nähert; das Geſchichtliche endlich, 4.**

Digitized by Google

d. h. die in Handlung geſetzte Porträtdarſtellung, wird von dem Mythiſchen auf einen ſchmalen Spielraum gedrängt, aber auch ſtellvertretend erſetzt und die Art dieſes Erſatzes bewirkt zugleich, daß der Gegenſatz zwiſchen dem allgemein Menſchlichen und Geſchichtlichen flüſſig wird.

1. Wir beginnen die weitern Theilungen mit derjenigen, die ihren Grund hat in den Unterſchieden der Phantaſie, wie ſie im Ganzen und Großen auf eines der Hauptgebiete der urſprünglichen Stoffwelt bezogen ſind. Zuerſt tritt das L a n d ſ c h a f t l i c h e auf; §. 599 hat die techniſchen Gründe gezeigt, warum es aus der Sculptur wegfällt; nun aber handelt es ſich nicht mehr von techniſchen Hinderniſſen, ſondern von einem poſitiven innern Grund, und zu dieſem führt das, was zu §. 612 von andeutenden Hülfen zur Bezeichnung der Landſchaft geſagt iſt. In der That aber iſt derſelbe ſchon zu §. 437, 1. ausgeſprochen: „Der Gott ſog die Landſchaft in ſich auf“ u. ſ. w., und dann in der letzten, tiefſten Beſtimmung über das Weſen der Perſönlichkeit in der bildneriſchen Darſtellung §. 606. Die techniſchen Hinderniſſe ſind die frei geſetzten Schranken einer Kunſt, die keine Landſchaft braucht, weil ſie dieſelbe als Seele des Gottes ſchon hat. Drücken wir denſelben Satz pſychologiſch aus, ſo erhellt, daß eine auf naive Einheit des Geiſtes und der Natur gewieſene Phantaſie nicht die ſentimentale Beziehung zu der landſchaftlichen Schönheit haben kann, welche eine gegenſätzliche Spannung zwiſchen jenen beiden Welten und einen daraus fließenden Reiz vorausſetzt; ebendieſe Form des Geiſtes ſieht aber die geſammte Natur im Menſchenbilde zuſammengefaßt und das ideale Menſchenbild iſt der Gott.

2. Die Fabelweſen, worin Thier und Menſch, Thier und Thier zuſammengeſetzt war, Centauren, Meer- und Flußgötter, Faunen, Greife u. ſ. w., ſind Ueberreſte ſymboliſcher Bildungen in der höhern Stufe des Mythus. Dieſe Ueberreſte ſind aber ein großer Vortheil für eine Kunſt, welche für alles Ungefüge, Wilde, Unheimliche, furchtbar oder komiſch Häßliche eine eigene Ablagerungsſtelle bedarf, wo es, aus dem reinen Kreiſe des geläuterten Menſchlichen ausgeſchieden, eine Art beſonderer Idealität für ſich entwickeln kann. Den einmal ergriffenen Stoff gilt es denn ebenſo auf die Schönheitslinie zurückzuführen, wie jene ſchwächern Ueberbleibſel der Symbolik: die Hörner-Reſte des Bacchus u. ſ. w. Alle Verbindung fremdartig organiſcher Formen iſt eigentlich unſchön; die Griechen haben aber die Verbindungsſtellen, z. B. den Punct, wo Menſchenleib und Thierleib in einander übergeht, in ſo ſchön geſchwungenen Linien behandelt, daß man das Unnatürliche vergißt, ja in die Täuſchung einer wirklichen Erweiterung der Naturreiche verſetzt wird. Es iſt jedoch nicht blos von den Alten die Rede; die Bildnerkunſt wird für alle Zeit

Digitized by Google

ſolcher Weſen bedürfen aus demſelben Grunde, warum ihrer die Griechen bedurften: aus dem Grunde der Nothwendigkeit der oben genannten Ablagerung, die ſich mit dem Prinzip ſymboliſcher Abbreviatur einer ganzen Sphäre von Erſcheinungen, Vorſtellungen vereinigt. Was die wirklichen Thiere betrifft, ſo wird es immer Künſtler geben, die vorzüglich auf dieſe Sphäre durch ihr Talent bezogen ſind, woneben ſie von der menſchlichen Sphäre etwa namentlich noch das Heroiſche ergreifen, wie ein Myron bei den Alten, ein Kiß in der neuern Zeit. Einzelne mögen auch ihre Kraft mehr in einzelnen Thierarten haben.

3. Das Thierbild iſt bereits Genrebild, ſo wie es ſich nicht um Darſtellung beſtimmter, von der Sage vermeldeter Thiere handelt, ſondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Thierart an ſich Zweck der künſtleriſchen Darſtellung ſind. Da aber der Menſch Hauptgegenſtand der Kunſt, insbeſondere der Bildnerkunſt iſt, ſo denkt man bei dem ſogenannten Genre mehr an das menſchliche Leben. Eigentlich umfaßt nun dieſer Zweig allen und jeden Stoff, ſofern darin der Menſch nicht dargeſtellt iſt in Perſonen und Momenten, die entweder die wirkliche Geſchichte oder die für Geſchichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtniß der Menſchen feſtgeſtellt hat. Wenn man meint, dieſe negative Grenzbezeichnung umfaſſe poſitiv ein zu weites Gebiet, ſo iſt dieß nur deßwegen, weil man die höhern Kräfte des menſchlichen Lebens, ſofern ſie nicht in Thaten ſich Ausdruck gegeben, die in die Gedenkbücher der eigentlichen Geſchichte ſich eingegraben, einem höhern Zweige zuzuweiſen gewohnt iſt, eben dem mythiſchen nämlich, den man dann in Weiſe des entſprechenden Bewußtſeins wie eine Art höherer Geſchichte anſieht. Dieß iſt Irrthum; dieſer höhere Theil der allgemeinen Stoffe kommt vielmehr, wo das Bewußtſein mythiſch beſtimmt iſt, zweimal vor, im Mythus und außer dem Mythus. Die Sache verhält ſich ſo: Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in ſich jede Lebensform, ſeien es mehr anthropologiſch die Formen der Altersſtufen, Zuſtände, Geſchlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Thun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder ſtehende Beſchäftigung, alſo das Gebaren der Stände, oder ernſter bewegtes Spiel, d. h. Kampfſpiel, oder Zuſtände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundſchaft, oder gewaltſamer Affect, z. B. im kriegeriſchen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienſt, oder endlich der Charakter und ſeine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: Alles dieß, ſo groß oder klein es ſein mag, in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit belauſcht und ſo dargeſtellt heißt Genre. Dieſes umfaſſende Gebiet hat nun aber einen großen Theil ſeines Stoffes an zwei andere abgeben müſſen. Das eine iſt die Geſchichte, in deren Annalen ein Theil der Erſcheinungen

des immer gleich fließenden Lebens ſich mit Namen und Zahl einzeichnet. In der geſchichtlichen Handlung kommt an ſich nichts Anderes zur Erſcheinung, als das Allgemeine, die gattungsmäßigen Kräfte des Menſchen, allein der Unterſchied iſt eben, ob ſie ſich zu der Spitze der That zuſammenfaſſen, welche ſich geſchichtlich verewigt, oder nicht. Nun können allerdings geſchichtlich bekannte Menſchen auch in Momenten dargeſtellt werden, wo ſie nichts von dem thun, was die Geſchichte von ihnen aufgezeichnet hat, ſondern nur allgemein Menſchliches an ihnen zur Erſcheinung kommt; dann aber iſt es doch nicht reines Genre, was entſteht, ſondern ein Gemiſchtes, von welchem bei der Malerei näher die Rede ſein wird. Dieſe, ganz objectiv begründete, Seite des Stoff-Abfluſſes iſt es aber nicht, was uns im gegenwärtigen Zuſammenhang beſchäftigt, ſondern das andere der Abzug-Gebiete, Sage (auf die Geſchichte zurückweiſend, worauf ſie ruht) und Mythus. Der höchſte, edelſte Gehalt aus jenem urſprünglichen Stoffgebiete iſt von den Völkern vor aller Geſchichte im Mythus hypoſtaſirt. Wir ſind nun dieſem noch heute nicht ſo entwachſen, daß er uns nicht das Genre-Gebiet entſchieden verengte, indem wir mythiſche Geſtalten durch eine gewohnte Verwechslung zur Geſchichte ſchlagen. So gilt z. B. im romantiſchen Ideal, das im modernen noch nicht ganz ausgeſchieden iſt, ein Weib in verſchiedenen Momenten beſchränkterer Aeußerung des Charakters für Genre, dagegen das reine Weib, das als Braut, Frau, Mutter, Jungfrau bleibt, für ein beſonderes, zwar tranſcendentes, aber doch geſchichtliches, nämlich Maria. Daneben kann aber doch ein Maler auch ein Weib darſtellen ſo hoch und rein im Ausdruck, daß ſie werth wäre, eine Maria zu ſein, und nur gewiſſe Attribute, ſtändige Bezeichnungen fehlen, ſie dazu zu machen; alſo wird der Stoff neben der Ausleihung an den Mythus auch wieder behalten und kommt ſo zweimal vor. In der Plaſtik nun ſind ebenſo alle Götter, Genien, Heroen ein Stoff, der eigentlich dem Genre in dieſer an ſich richtigen Ausdehnung des Begriffes angehört, aber der Glaube, daß ſie leben oder gelebt haben, zieht ſie hinweg aus dieſem Gebiete zu einem jenſeitigen Kreis, der eine Art höherer Geſchichte darſtellt. Und dieſe Anſchauung iſt hier ſo ſtark, daß dieſe Kunſt auch die weniger gewichtigen Formen und Zuſtände des Lebens in der Gediegenheit und Schönheit ihrer Naivetät nur dann zu würdigen glaubt, wenn ſie dieſelben an Heroen, Halbgöttern, Göttern darſtellt, was dann eben nicht Genre heißt, ſondern ein Gemiſchtes iſt, wie oben von ebenſo aufgefaßten geſchichtlichen Stoffen geſagt worden. Es kommt z. B. darauf an, den Mann zu belauſchen und nachzubilden, wie er ſich darſtellt, wenn er Thiere in der Jagd bezwingt, das Pferd bändigt, oder das Weib, wie es in's Bad ſteigt, ſich ſchmückt: aber es iſt nicht ein unbeſtimmter Je-

Digitized by Google

mand, ſondern Meleager, die Dioſkuren, Aphrodite; das Tüchtige, was die ſchöne Menſchen-Natur in allen dieſen Situationen entwickelt, das Bleibende, Gattungsmäßige heißt göttlich und gilt nun nicht mehr als bloßes Genre. In der romantiſchen Kunſt iſt dieß nicht ſo, nur das Höhere, Geiſtige iſt vom Zweige des Genre weggezogen in das mythiſche Gebiet hinüber. Als Ethos, Pathos im Sinn des Charakters führt aber auch die Plaſtik das höhere Geiſtesleben in der Form einer beſtimmten Gottheit auf. Dennoch unterſcheidet auch ſie. Sie ſtellt dieſelbe Form, Situation, Beſchäftigung, die ſie unter dem Namen einer Gottheit, eines Heros aufzuführen liebt, ein andermal auch ohne dieſe höhere Autorität, allgemein rein menſchlich dar. Da fühlt man denn erſt ganz deutlich, wie hier Alles auf die feine Belauſchung des bleibend Eigenthümlichen einer Lebensform: Kind, Jungfrau, Jüngling, Mann u. ſ. w., Fiſchen, Jagen, einen Dorn aus dem Fuß Ziehen, ſich mit Oel Salben, Sandalen Anlegen, eine Ehrenbinde als Sieger Umlegen u. ſ. w. ankommt. Es liegt tief in der plaſtiſchen Anſchauung, daß die einfachſten, harmloſeſten, ſcheinbar rein ſinnlichen Aeußerungen, Zuſtände des Menſchen als etwas Rechtes, Gutes, Weſentliches behandelt werden. Unter den Neueren hat dafür namentlich Göthe das Gefühl gehabt, man vergl. die homeriſch ſchöne Stelle über das Waſſerholen in Werthers Leiden und die Aeußerung über das naive Motiv einer alten Gemme, worauf ein Greis einen Knaben trinken läßt, Eckerm. Geſpr. Th. I, S. 113. Immer jedoch wird auch die gewöhnliche Natur, welche nicht von der für Geſchichte gehaltenen Sage und mythiſchen Vorſtellung verzeichnet iſt, ſo würdig und mackellos behandelt, daß ſie zum Olymp erhoben ſcheint, und dieſe vergöttlichende Kraft der Bildnerkunſt, wie ſie ſchon in §. 606 und dann an verſchiedenen Stellen wieder ausgeſprochen worden, iſt Urſache, daß man in dieſer Kunſt von Genre überhaupt nicht zu ſprechen gewohnt iſt.

4. Daß das Geſchichtliche in ſchmale Grenzen eingeſchränkt iſt, wurde in §. 615 aus der nothwendigen Enge des Spielraums abgeleitet, den das Individuelle hat; es kommt dazu als weiteres Hinderniß die nöthige Sparſamkeit der Figurenzahl §. 601 und der mangelnde Hintergrund §. 599. Allein auch in Beziehung auf dieſes Gebiet iſt hier nicht mehr von den Hemmniſſen, welche die techniſche Bedingung und das Stylgeſetz in den Weg legt, ſondern von dem Poſitiven die Rede, was an die Stelle des Verdrängten tritt. Dieß iſt wiederum der Mythus; die zwei Ableitungsbette, worein nach der vorhergehenden Anm. das Genregebiet einen Theil ſeines Stoffes abgibt, vereinigen ſich in der Plaſtik ſo, daß eben dieſem faſt Alles zufließt. Es iſt höchſt merkwürdig, wie im Alterthum der Mythus, insbeſondere die Heroenſage, namentlich für die Geſchichte vicarirt; z. B. die Perſerkämpfe, ein doch ſo günſtiger Stoff,

Digitized by Google

werden ſelten dargeſtellt, ſtatt ihrer, ſymboliſch ſtellvertretend, die Troerkämpfe oder die Kämpfe des Theſeus, Herkules mit Centauren, Amazonen, Unthieren u. ſ. w., und die letzteren treten auch wieder als Vorbild ſtatt der Troerkämpfe auf. Erſt ſpäter wird Alexander mit ſeinen Begleitern und Thaten, werden die Kämpfe mit Galliern, dann in Rom häufiger die Kriegsthaten der Legionen u. dgl. eigentlich dargeſtellt. Die Weltgeſchichte iſt aber nicht nur in den Heldenſagen, ſondern in den Göttern ſelbſt dargeſtellt; ſie ſind die Prinzipien aller Natur und alles Menſchenlebens, ihre wenigen Handlungen ein allbezeichnender Auszug derſelben, und wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, ſo iſt dieß die ewige Tragödie von der geſtraften menſchlichen Ueberhebung. — Der Bauſtein der eigentlich geſchichtlichen Darſtellung iſt die Bildnißſtatue. Die Lehre von der Malerei wird dieſe Beſtimmung des Porträt tiefer erörtern. In ihm wird das moderne Ideal den Erſatz für die ihm entzogene Stellvertretung der Geſchichte durch den Mythus zu ſuchen haben: großartige Zuſammenſtellungen geſchichtlicher Standbilder werden neben dem dehnbareren Relief dieß Gebiet der Geſchichtsdarſtellung, das in der geſchloſſenen Gruppe ſo eng iſt, erweitern müſſen. In demjenigen Ideal aber, welches der wahre Boden für die Entwicklung der Bildnerkunſt aus ihren innerſten Geſetzen iſt, alſo ſchließlich doch in der ihrer Natur ſtreng treu bleibenden Bildnerkunſt ſelbſt wird nun durch dieſes Stellvertreten des Mythus für die Geſchichte zugleich die Grenze zwiſchen dem allgemein Menſchlichen und Geſchichtlichen ebenſo eine fließende, wie die zwiſchen Genre und Mythus. Wenn ich z. B. die Perſerkämpfe durch Heroenkämpfe mit den Troern oder Kämpfe eines Theſeus, Herkules mit Ungeheuern darſtelle, ſo wird doch am Ende ungewiß, ob es mehr Zweck iſt, jene beſtimmte helleniſche That darzuſtellen, oder nur allgemein edel entwickelte, götterähnlich gediegene Menſchheit aufzuzeigen, wie ſchön und herrlich ſie ſich offenbart im Kampfe mit rohen Kräften. Der eigentliche Gegenſtand wird verallgemeinert in anderer Weiſe, als jede Kunſt dieß an allen einzelnen Stoffen vollzieht, indem ſie im Concreten eine ewige Idee zur Erſcheinung bringt: das hiſtoriſch Beſtimmte wird aufgelöst, ſeine Formen ſind nicht mehr individuell im engern Sinne des geſchichtlichen Datums, ſondern gattungsmäßig individuell, und dieß iſt eben Genre. Somit ſind wir zur vorhergehenden Sphäre zurückgeführt: das Genre löst ſich in Vergötterung auf, das Geſchichtliche, indem es im Mythiſchen ſeinen Stellvertreter findet, weist durch dieſen auf das Genre zurück, und ſo iſt und bleibt die Götterdarſtellung die Mitte, in welche alle Zweige einfließen, die ſie alle durchſichtig wie ein Kryſtall enthält und nur zu zweifelhafter, ſchmaler Exiſtenz n e b e n dieſer ihrer idealen Vertretung entläßt: die „Ariſtokratie der Geſtalt“ (§. 62) im edelſten Sinne des Worts.

Digitized by Google

§. 632.

Nach dem *Moment* und *Grade des Umfangs*, in welchem ein Stoff ergriffen wird (§. 540), theilt ſich die Bildnerkunſt zunächſt in *Statue* und *Gruppe*. Nachbildungen blos des Haupttheils der Geſtalt, Herme, Büſte, Maſke, ordnen ſich der Statue unter. Dieſe ſtellt die Perſönlichkeit in *Ruhe*, *harmloſer* oder *geſpannter Situation* dar und ebenſo die Gruppe ihre Mehrheit von Geſtalten. Zu den vorhergehenden Eintheilungen verhält ſich dieſe ſo, daß alle verſchiedenen Stoffe in der einen oder andern Form auftreten können, die Gruppe aber in ihrem tiefſten Begriff die in Handlung geſetzte Gottheit iſt.

Wir nehmen die Eintheilungsgründe für die Zweige aus §. 539 ff. bei jeder Kunſt in der Ordnung auf, wie ſie aus dem Weſen derſelben ſich am natürlichſten ergibt; ſo hier aus §. 540, nachdem ebendaher der Eintheilungsgrund für den vorh. §. entnommen iſt, zunächſt den weitern des Umfangs und Moments. Der Unterſchied im Grade des Umfanges, worin der Stoff ergriffen wird, begründet denn hier die Zweige: Statue und Gruppe. In der Malerei iſt ein ſolcher Unterſchied auch vorhanden, aber nicht Zweigbegründend, denn hier verſteht ſich von ſelbſt, daß gewiſſe Stoffe in der Regel durch eine Mehrheit von Figuren zur Darſtellung kommen, und das Entſcheidende iſt daher das Gebiet des Stoffes, nicht der Umfang ſeiner Eingreifung; in der Sculptur dagegen ſahen wir die Eintheilung nach Gebiets-Unterſchieden des Stoffes ſchwanken, jede derſelben kann ebenſogut in der Form der Statue, als der Gruppe auftreten, und daher macht ſich dieſer formelle Theilungsgrund eingreifender geltend. Was nun die Statue betrifft, ſo tritt auch ein Theil ihres Ganzen als Kunſtwerk für ſich auf, nämlich Kopf und Bruſt auf ein Pfeilerſtück geſtellt in der *Herme*, ohne dieſes Pfeilerſtück in der *Büſte*, Relief des Geſichts ohne Bruſt, urſprünglich für Anfügung an eine Fläche beſtimmt, dann auch mit Bruſt auf einer kleinen Baſis, in der *Maſke*. Die Herme zeigt noch die Entſtehung der Bildſäule aus dem Pfeiler: Kopf und Bruſt iſt ausgeſchlüpft, das Uebrige ſteckt noch im Ei. Es leuchtet ein, daß dieſe Kunſtformen, worin blos der im höchſten Sinn ſprechende Theil zur Darſtellung kommt, ſich vorzüglich für Nachbildung ſolcher Perſönlichkeiten eignen, in denen Geiſt und Charakter weniger in der Richtung ausgebildet erſcheint, daß damit eine gleichmäßige Entwicklung des Körpers verbunden iſt: Philoſophen, Redner, Künſtler, Dichter, Staatsmänner. Bei dem Heros wollen wir die Energie auch in den Gliedern dargeſtellt ſehen. Hiemit wäre dieſe fragmen-

Digitized by Google

tariſche Behandlungsweiſe beſonders auf das Porträt angewieſen; die Alten haben aber auch Götter ſo dargeſtellt, weil ſie ihnen als lebende Weſen galten, von denen man ein Bildniß machen könne, und bei dem Gotte freilich war das Antlitz unbeſchadet der weſentlich mitſprechenden Bedeutung des übrigen Körpers in höherer Weiſe Inbegriff des ganzen Ausdrucks, als bei dem Athleten und Heros. Außerdem gab es Stoffe, wo der Mythus und das Kunſt-Intereſſe die bloße Darſtellung des Angeſichts mit ſich brachte, wie das Meduſenhaupt. — Der andere Eintheilungsgrund iſt der des *Moments*, den die Kunſt ergreift. Hiezu vergl. was über die Stufen der Situation §. 336 Anm. 1. geſagt iſt; was zu §§. 613. 622. 623. 625, dann in der Lehre von der plaſtiſchen Compoſition, namentlich §. 628, 2. hervorgehoben wurde, beleuchtete denſelben Punct in anderem Zuſammenhang. Die Bildſäule kann die Perſönlichkeit auffaſſen in unbewegter Ruhe des in ſich webenden, wurzelnden, geſättigten Charakters, oder in harmloſer Situation, fortgehend zu einer Thätigkeit, die keine Spannung, keinen ernſten Kampf in ſich ſchließt, ſondern bald mehr eigentliches Spiel, bald mehr harmloſe Beſchäftigung iſt, oder in Anfang, Mitte, Ende einer geſpannten Situation, d. h. eines ernſten Kampfes. Die zweite Perſon oder Thier, Ungeheuer wird durch die Phantaſie des Zuſchauers ergänzt. Die Gruppe durchwandelt dieſelben Stufen, nur daß die erſte, die der Ruhe, ſchon ſpezieller beſtimmt iſt, indem ſie eine vorangegangene Zuſammenbewegung, Vereinigung der Figuren vorausſetzt. — Fragt man nun, wie ſich die vorliegende Eintheilung zu denen der vorh. §§. verhalte, ſo bleibt es bei der obigen Bemerkung: ſie läuft neben denſelben ganz ſelbſtändig her; Statue und Gruppe, Ruhe, harmloſe und geſpannte Situation können Gott oder Menſch (und Thier), Genre oder Geſchichte darſtellen. Erwägt man aber, daß im tiefſten Sinn alle Bildnerkunſt Götterdarſtellung iſt, ſo erſcheint, wie ſchon früher geſagt iſt, hier aber ausdrücklich hervorgeſtellt werden muß, die Statue als der in ſich beſchloſſene, in ſeiner Einheit verharrende, die Gruppe als der in Vielheit aufgelöſte und in Handlung geſetzte Gott, dort der geſammelte, hier der ausgegoſſene Gottesgeiſt. Wir werden ſehen, wie ſich die Malerei auf die zweite dieſer Beſtimmungen wirft. Am reinſten und ſchärfſten tritt ſie ein in jenen Werken, die den Menſchen in Gottgeſendetem tragiſchem Leiden darſtellen, einem Laokoon, einer Nioliden-Gruppe; der entfernte Gott iſt in ſeinem Handeln gegenwärtig.

§. 633.

Dagegen ſteht der Unterſchied des *Materials* und der *techniſchen Behandlung* (§. 540), welcher letztere hier der des Relief, des an die

architektoniſche Fläche angelehnten und des ganz freien Bildwerks iſt, in vielfacher Beziehung zu den vorhergehenden Eintheilungen.

Der Unterſchied des Materials und der Technik iſt wichtig genug, eine ausdrückliche Zweigtheilung zu begründen; er iſt kein bloß äußerlicher, ſondern ſteht in tiefer Beziehung zu den Gegenſtänden und zu dem Gegenſatze der Statue und Gruppe. Der Unterſchied des Materials zwar tritt nur in Beziehung zu den Gegenſtänden, denn der Form-Unterſchied der Statue und Gruppe verhält ſich dazu gleichgültig; verſchiedenes Material kann beiden Formen dienen. Wie innig die erſtere Beziehung iſt, wie ganz verſchiedenen Stoffen roherer Stein, Erz, Marmor zuſagt, iſt in §. 607 hinreichend auseinandergeſetzt. Der Unterſchied von Relief, angelehnter und ganz freier Plaſtik berührt ſich dagegen vielſeitig mit ſämmtlichen vorangehenden Eintheilungen. Es iſt klar, daß das Relief ſelten eine vereinzelte Geſtalt geben wird; es geſchieht dieß in der Maſſe, in Porträtköpfen vom Profile an Monumenten, in Wandverzierenden Medaillons, wohl auch in ganzen Figuren; im Ganzen und Großen aber iſt ja das Relief und das angelehnte Bildwerk (hauptſächlich Giebelfeldſchmuck) natürlich eine Form der Gruppirung, wie denn aller Anſchluß an die Baukunſt an ſich ſchon die Beſtimmung umfaſſender, in Vielheit aufgelöſter Entfaltung einer Idee in ſich ſchließt. Ebendaher werden dieſe Formen zwar gerne in Darſtellung ruhiger Situationen ſich bewegen, aber ungleich mehr wird ihnen doch bewegte Situation, reiche Handlung zuſagen; wogegen die freie Plaſtik in der Gruppe ſo viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, daß ſie ungleich mehr auf die einzelne Geſtalt, alſo auf die Ruhe angewieſen iſt. Was nun das Verhältniß zu den Gegenſtänden an ſich betrifft, ſo iſt klar, daß zwar von einer ausſchließenden Vertheilung derſelben an Relief und freie Bildnerei nicht die Rede ſein kann, allein der Begriff der ausdrücklichen Unendlichkeit im Gott wird doch natürlich mehr zum freien oder nur angelehnten Bildwerk führen, wogegen die hinlaufenden Streifen und Felder des eng angeſchloſſenen, d. h. das Relief mehr für menſchliche und heroiſche, halbgöttliche oder, ſoweit ſich ſolche zu entwickeln vermögen, eigentlich geſchichtliche Stoffe ſich eignen.

§. 634.

Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, wie ſie in §. 402 aufgeführt ſind, kann in der Bildnerkunſt nur ſchwach hervortreten; das einfach Schöne iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct (vergl. §. 605, 2.), daß das Erhabene und Komiſche ſich zwar geltend macht, doch (vergl. §. 603) nicht mit

Digitized by Google

der Entſchiedenheit, um Zweige zu begründen. Indeſſen hat jenes mehr Spielraum, als dieſes; äußerlich tritt es im Coloſſalen hervor.

Der §. zieht nur aus Solchem, was ſchon ausgeführt iſt, das Ergebniß, indem er einen weitern Eintheilungsgrund für die Kunſtzweige aus §. 540, den dieſer auf §. 402 gründete, aufnimmt. Daß das Erhabene eine größere Rolle ſpielt, als das Komiſche, hat darin ſeinen Grund, daß ſein Prozeß, wie aus der Metaphyſik des Schönen hervorgeht, ein weniger verwickelter, weniger geiſtig reflectirter iſt, als der des Komiſchen. Wir haben geſehen, wie es als Erhabenes der Kraft, der mehr ſinnlichen Erregung, der tieferen Leidenſchaft, des Charakters auftritt; in den Scenen tiefen Leidens, im Conflicte mit ewigen Mächten erhebt es ſich auch zum Tragiſchen; allein nicht nur bleibt ihm die ganze Unendlichkeit geiſtiger Höhe und Tiefe verſchloſſen, welche der mittelalterlichen und noch mehr der modernen Welt der geiſtigen Innerlichkeit ſich aufgethan hat, ſondern auch der claſſiſchen Tragödie konnte die Plaſtik nicht in alle Formen des Schrecklichen folgen, z. B. nicht in das Ganze des Seelenleidens eines Oedipus. Daß das Erhabene in den äußern Maaßen der Kunſtdarſtellung als Erhabenes des Raums ſich geltend macht, iſt in §. 609 erörtert, und ſoweit mag der Gegenſatz zwiſchen ihm und dem einfach Schönen gewiſſermaßen als ein Zweigbegründender gefaßt werden, als dadurch das Coloſſale und nicht Coloſſale unterſchieden wird. Das Weſentliche aber bleibt die Rückführung ſelbſt des Furchtbarſten zur anmuthsvollen Schönheits-Linie des einfach Schönen; dieſes Stylgeſetz iſt ſtärker, als der ſächliche Gegenſatz des Schönen und Erhabenen, der ebendeßwegen nicht hier eine geſchloſſene Gattung anmuthiger, dort eine geſchloſſene Gattung erhabener Werke mit der Beſtimmtheit eines Unterſchieds von Zweigen entwickeln kann. Das Komiſche hat ebenfalls verſchiedene Stufen; im bacchiſchen Kreiſe, auf den es ſich im Alterthum hauptſächlich warf, tritt es in den Satyrn gewöhnlich nur als gedämpfter, fein gemilderter Anſtrich von Gemeinheit, als fühlbarere Rohheit in einer derberen Form der Satyrn, wie dem betrunken ſchlafenden, Weindunſt ſchwer ausathmenden barberiniſchen, noch gröber, wilder, entfeſſelter in den Silenen, Paniſken oder eigentlichen Faunen auf. Dieß und Aehnliches kann ein komiſches Genre genannt werden und entſpricht ungefähr der niederländiſchen Genremalerei; allein der Unterſchied iſt doch ein unendlicher, wenn man bedenkt, wie hoch die Plaſtik ſelbſt dieſe Stoffe ſtyliſirt und wie z. B. ſelbſt der barberin. Faun immer noch eine vollkommene, eine göttliche Natur iſt. Die Komödie gab Stoffe zu manchem ſehr kecken Relief. Allein das Keckere mußte ſich nicht nur, gemäß den Geſetzen einer Kunſt der greiflichen Form, auf dem Boden der Poſſe

Digitized by Google

halten (vergl. Th. I, §. 188 ff.), ſondern konnte in ihn auch nicht die Schärfe des Witzes und Humors einfließen laſſen, wie das Mittelalter, ja ſelbſt die griechiſche Komödie als Poeſie und Mimik es that, ſondern war überhaupt ein ſeltneres Wagniß und wird es auch bleiben. Die „Raſerei des Pallagonia" bleibt Raſerei und ſelbſt die anhängende Kunſtform, die Satyre, bringt es bei der Plaſtik nicht dahin, den beſondern Zweig der Caricatur zu ſchaffen, wie die Malerei. Die franzöſiſchen Chargen bleiben vereinzelte Curioſitäten.

§. 635.

Durch dieſe verſchiedenen Gebiete zieht ſich endlich ein Unterſchied hindurch, welcher auf einer Verbindung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und im engſten Sinne dichtenden Phantaſie (vergl. §. 404) beruht. Derſelbe tritt jedoch nur als eine erſte Andeutung auf, die ſich noch keine feſte Geſtalt zu geben, alſo ebenfalls keine ſtehende Eintheilung zu begründen vermag. Eine andere Weiſe der Miſchung zwiſchen dieſen Arten der Phantaſie fällt theils mit den Unterſchieden der Compoſition und techniſchen Behandlung zuſammen, theils wird ſie wichtig für die Geſchichte der Bildnerkunſt. 1. 2.

1. Es muß nun der Theilungsgrund für die Zweige, der in §. 539 aufgeſtellt iſt und auf §. 404 zurückführt, aufgefaßt und der Deutlichkeit wegen die Benennung der Zweige der Dichtkunſt vorausgenommen werden: epiſch, lyriſch, dramatiſch. Die epiſche Poeſie iſt Ausdruck einer Verſetzung der dichtenden Phantaſie auf den objectiven Boden der bildenden Kunſt, die lyriſche auf den ſubjectiven der Muſik, die dramatiſche der intenſivſten Ergreifung ihres eigenen Bodens, des ſubjectiv-objectiven. Gibt es eine epiſche Plaſtik, ſo iſt dieß Ausdruck des innigſten Verweilens dieſer Form der bildenden Kunſt auf ihrem eigenen, dem objectiven Boden, womit aber zugleich geſagt iſt, daß ſie ihn auch verlaſſen kann, indem ſie bereits ſubjectiver beſeelt iſt, als die Baukunſt; gibt es eine lyriſche, ſo iſt dieß eine Miſchung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden; gibt es eine dramatiſche, mit der intenſivſten Form der dichtenden. Aber gerade daraus, daß wir die deutliche Bezeichnung aus der Poeſie entlehnen müſſen, geht hervor, daß es in der Sculptur einen ſolchen Unterſchied erſt in ſehr unbeſtimmter Weiſe geben, daß er ſich erſt als eine zarte geiſtige Linie zeigen wird, die ſchwach an die Oberfläche tritt, um die Concentrirung zu beſtimmtem Formen-Unterſchied erſt in einer ungleich geiſtig durcharbeiteteren Kunſt-Gattung zu ſuchen. In der That kann dieſer Unterſchied erſt da ein Zweigbegründender werden, wo mit

jeder ſeiner Formen das ganze Verfahren in Anlage, äußerer Größe, techniſcher Form ſich verändert, wie dieß eben in der Poeſie der Fall iſt. Dennoch ſind die Anklänge merklich: epiſch im engern Sinn, innerhalb des allgemeinen epiſchen Charakters der Bildnerkunſt, ſind alle plaſtiſchen Darſtellungen, worin der Menſch als Naturkind in ſeinen anthropologiſchen Unterſchieden, oder als Kind der Sitte, der Gewohnheit, als wirkend in Maſſen, überhaupt als zuſtändliches Weſen erſcheint. Epiſch iſt der Affect ſelbſt des Charakters, ſofern nur ſein Thun mehr naiv, national iſt, in gemeinſchaftlichen Formen der Bildung und des Wollens ſich ungetheilt bewegt, als zu der ſchneidenden Spitze der That in einem tiefen Prinzipien-Conflict ſich zuſammenfaßt. Was das Verhältniß zu der Kunſtform betrifft, ſo verbindet ſich das Epiſche vorzüglich mit dem Relief. Lyriſch ſind ſolche Werke, worin die Bildnerkunſt, ſo weit ſie es vermag, vertiefte Empfindungs-Momente irgend einer Art oder Einkehr des Gemüths in ſich darſtellt: die ſinnenden Muſen, der träumeriſche Apollino, die Abſchiednehmenden Ehegatten ſo vieler Grabſteine, die mehrfach vorhandene tief elegiſche Reliefgruppe: Orpheus von Eurydice ſcheidend in der Unterwelt, die Amor- und Pſyche-Gruppe auf dem Capitol, die Ildefonſo-Gruppe, Oreſtes und Elektra in Villa Ludoviſi; Beiſpiele, die wir zum Theil in anderem Zuſammenhang ſchon angeführt haben. Dieſer Zuſammenhang war die Lehre von der Compoſition; dem Ausdruck der lyriſchen Stimmung ſagt mehr die Statue, die Gruppe von nur zwei Figuren, das quadratiſche Relief, als die figurenreiche Gruppe, das langgezogene Relief und das Giebelfeld zu. Dramatiſch in verſchiedenen Stufen iſt die Darſtellung eines ernſten, nicht blos kriegeriſchen, ſondern ſittlichen, in ſcharfer Schneide des Moments ausbrechenden Conflicts, ſowohl der That, als der Leiden, die daraus fließen. Unter den Kunſtformen entſpricht dieſer Aufgabe am meiſten die freie Sculptur, weniger, doch immer noch das Giebelfeld, am wenigſten das Relief; auch die einzelne Statue kann einen ſolchen Moment darſtellen, wie der vaticaniſche Apollo, am meiſten aber findet dieſes Gebiet ſeinen Ausdruck in der reicheren, geſchloſſenen Gruppe; der Laokoon und die Gruppe des farneſiſchen Stiers gehören hieher; Giebelfeld: die Niobidengruppe. Es erhellt jedoch aus dem Weſen der Bildnerkunſt, daß ſie nur vereinzelt und in bedingter Weiſe dieſen Boden ſtraff ſpannender Bewegtheit betreten kann; das Lyriſche iſt ebenfalls niedergehalten durch den weſentlich beſtimmenden Ausdruck der Objectivität; das Epiſche bleibt der herrſchende Grundton.

2. Noch ſind zwei andere Weiſen, worin ſich die Grundbeſtimmende Art der Phantaſie mit andern Arten verbindet, hervorzuheben. Dabei handelt es ſich auch von jenen nähern Unterſchieden der Phantaſie, welche innerhalb der bildenden auftreten und die großen Zweige derſelben,

Digitized by Google

Baukunſt, Bildhauerei, Malerei begründen. Das Relief nämlich neigt, wie wir geſehen, zur Malerei hinüber als Darſtellung auf einer Fläche, in anderem Sinn, durch ihre Bewegtheit nämlich, die Gruppe, wiewohl dieſe durch ihren Aufbau, ſowohl angelehnt im Giebelfeld, wie auch als freie, in gewiſſem Sinn auch mehr architektoniſch iſt. Rein plaſtiſch iſt die Statue; wo ſie als Karyatide, Telamon die Stelle der Säule vertritt, iſt auch ſie natürlich wieder mehr architektoniſch. Dichteriſch dagegen kann man die große cykliſche Compoſition nennen. — Sieht man nun aber nicht auf die bleibenden Unterſchiede, ſondern auf die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt, ſo werden, abgeſehen von dieſen relativen Uebertritten auf den Boden einer andern Kunſtweiſe, die einfach außerhalb Lob und Tadel jederzeit beſtehen, Miſchungsverhältniſſe vor uns auftreten, die eine ganz andere Beziehung haben, nämlich ſolche, worin die Kunſt des taſtenden Sehens entweder rein auf ihrem eigenen Boden bleibt, oder theils auf berechtigte theils auf unberechtigte Weiſe ſich auf den Standpunct der meſſenden oder maleriſchen, oder auf den Standpunct der empfindenden, auch der dichtenden Phantaſie wirft und danach den Styl in ganzen Perioden beſtimmt (vergl. §. 541). Es wird ſich aber ſogleich zeigen, daß dieß nicht der einzige Hebel der geſchichtlichen Bewegung iſt.

Digitized by Google

c.

Die Geſchichte der Bildnerkunſt.

§. 636.

Der Geſchichte dieſer Kunſt liegt als bewegende Haupturſache die verſchiedene Stellung der Glieder des Gegenſatzes: directer Idealiſmus und Individualiſmus, Naturaliſmus zu Grunde. Der Gegenſatz zwiſchen einem mehr architektoniſchen oder maleriſchen oder empfindungsvollen (auch dem Dichteriſchen genäherten) und einem rein plaſtiſchen Style, der in dieſer geſchichtlichen Bewegung ebenfalls wirkt, fällt mit demſelben theilweiſe, nicht völlig zuſammen, ebenſo der Gegenſatz von Würde und Anmuth. Mit dieſen Gegenſätzen der Anſchauung und Behandlung geht ein anderer, der ſich auf die Gegenſtände, nämlich auf den Grad der Ausdehnung über die urſprüngliche Stoffwelt bezieht, Hand in Hand. Die Entwicklungsſtufen innerhalb einer Hauptperiode (vergl. §. 531) wiederholen in verſchiedener Folge dieſe Hauptgegenſätze.

Sinn und Fruchtbarkeit dieſer Sätze kann ſich nur in der wirklichen Verfolgung der Hauptmomente der Geſchichte der Sculptur erweiſen, die übrigens kurz ſein wird, da dieſe Kunſt ſo beſonders entſchieden mit einer geſchichtlichen Form der Phantaſie, dem claſſiſchen Ideale, zuſammenfällt, daß die Darſtellung ihres Weſens bereits von ſelbſt zu einer Darſtellung der griechiſchen Bildnerkunſt und einer Aufzeigung der Gründe geworden iſt, warum ſie in den andern Hauptperioden der Kunſtgeſchichte nicht in ihrer Reinheit ſich entwickeln kann. Hier iſt nur zu bemerken, daß der erſte Satz des §. dem nicht widerſpricht, was über den ſchmalen Spielraum des Individualiſmus und Naturaliſmus §. 416 geſagt iſt. Es handelt ſich um ein Maaß der Einlaſſung des Naturtreuen in Bewegung und Formen, der Eigenheit individueller Charaktergeſtalt; gerade weil dieſes Maaß ein ſehr feines, die Linie eine ſehr zarte iſt, entſtehen aus ſcheinbar unbedeutenden Schwankungen die großen geſchichtlichen Unterſchiede; iſt die Schwankung nur etwas zu ſtark, wird nur etwas zu viel Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform eingelaſſen, ſo läuft das Gefäß über, d. h. die Reinheit der bildenden Kunſt iſt geſtört und nur anderweitige Momente rechtfertigen die ſo entſtandene Kunſtform als eine hiſto-

Digitized by Google

riſch bedeutende, ſtyliſtiſch gültige. Umgekehrt werden wir es bei der Malerei finden: zu wenig Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform verletzt ihr Weſen. Wie ſich nun dieſer Hauptgegenſatz zu den weitern im §. aufgeführten verhält und was mit dem theilweiſen Zuſammenfallen u. ſ. w. gemeint iſt, das eben wird ſich in der wirklichen Geſchichte zeigen. Zu der Bezeichnung: empfindungsvoller Styl fügt die Parentheſe: auch dem Dichteriſchen genähert; ein Styl, der eine bedeutende, ſubjective, der Muſik, der lyriſchen Poeſie verwandte Bewegtheit hat, wird mehr oder minder auch in beſtimmterer Weiſe an die Dichtung, insbeſondere das Drama, anklingen, was wir an einzelnen Stellen berühren werden.

α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.

§. 637.

Der Dualiſmus der orientaliſchen Phantaſie läßt keine reine Entwicklung der Bildnerkunſt zu. Durch die Halbheit des Fortgangs von der Symbolik zum Mythus fällt die urſprüngliche Stoffwelt außer und neben die zweite und ebendaher entbehrt dieſe der Individualiſirung und wärmeren Naturnachbildung in Bewegung, Handlung, Ausdruck; poſitiv aber dringt in ſie das Häßliche als unorganiſche Formenverbindung ein. Das Erhabene tritt als übertriebene Herrſchaft des Coloſſalen, als Prunk in Darſtellung und Material auf. Die Bildnerkunſt ſcheidet ſich nicht rein von der Baukunſt und verbindet ſich grell mit der Farbe. Der Typus wird nicht überwunden; ſchwungvoller Anklang reinen und hohen Styls befreit ſich nicht von den Härten und Ungeſchicklichkeiten, mit denen eine im rein äußerlichen Sinn höchſt vollendete Technik ihn verbindet.

Alle dieſe Sätze fallen in die Hand, wenn man auf die geſchichtliche Darſtellung des Orients §. 343 ff. und das Bild ſeiner Weltanſchauung §. 426 ff. zurückgeht und damit zuſammenhält, was über die Architektur als diejenige Kunſt, auf welche dieſe Form der Phantaſie vorzüglich angewieſen war, und ihren Charakter im Orient §. 578 ff. geſagt iſt. Sogleich findet nun ein Theil der Beſtimmungen des vorh. §. ſeine geſchichtliche Erläuterung, ſo zwar, daß man zunächſt zwei derſelben in ein beſtimmtes Verhältniß treten ſieht. Nämlich: die Aufgabe iſt, des Naturwahren und Individuellen in das rein allgemeine Normalbild der Gattung ſo viel aufzunehmen, als nöthig iſt, um ihm Lebenswärme und Mannigfaltigkeit zu geben. Dieß iſt aber nicht möglich, wenn die Götter nur halb mythiſche Weſen, d. h. vorgeſtellte Menſchen, halb bloße

Digitized by Google

Symbole ſind. Da kann ſich kein Kreis von Götter-Individuen bilden, die ſich durch Charakter-Ausdruck unterſcheiden und wahrhaft in Handlung treten. Hiemit iſt von dem erſten Satz in §. 636 Anwendung gemacht: das direct Ideale und das Individuelle, Naturwahre können ſich nicht zur Schönheit durchdringen. Nun nehme man die weiter unten folgende Beſtimmung des §. 636 herauf, welche den Grad der Ausdehnung über die urſprüngliche Stoffwelt als weiteres geſchichtliches Bewegungs-Moment einführt, und halte ſie an die orientaliſche Phantaſie, wie dieſelbe von der Abſtraction des Abſoluten ſich mit voller Sinnlichkeit in die Welt des Endlichen und Sinnlichen ſtürzt: ſo begreift ſich (vergl. auch §. 428), daß neben den unbelebten, ſtarren Götterbildern eine reiche Nachbildung des Thieriſchen, allgemein Menſchlichen (Genre) und des Geſchichtlichen treten wird. Dieſe iſt es denn, die Alles übernimmt, was dem Götterkreis an Individualiſmus und Naturaliſmus abgeht; ſie wird nur deſto umfaſſender, deſto porträtſchärfer ſein, je weniger die Fülle der Naivetät und die Deutlichkeit der Anſchauung ſich in das ideale Göttergebiet ergießen kann. Nun ſind die Götter ohne menſchlichen Ausdruck und dem Menſchlichen fehlt jener „Abglanz der rein idealen Natur", den wir wiederholt gefordert haben; jene ſind conventionell, ideal im leblos ſtrengen Sinne des Worts, Genre und Hiſtorie aber iſt überraſchend treu, naturwahr, bewegt, lebendig ohne Idealität; dieſer Stoff ſaugt jenem die Lebenswärme, jener dieſem die höhere Seele aus, ohne ſie darum für ſich zu gewinnen. Man erkennt alſo bereits eine beſtimmte Weiſe des Verhältniſſes, in welches jene zwei Beſtimmungen des §. 636, nämlich die über den Gegenſatz des Idealiſmus und Naturaliſmus, Individualiſmus und die nachher aufgeſtellte über den Umfang der Ergreifung der urſprünglichen Stoffwelt, zu einander treten. So ſehen wir denn bei den Aſſyrern, Perſern, Aegyptern neben Götterbildern, von denen wir zunächſt nur das Negative ſagen, daß ihnen außer der Unterſcheidung der Geſchlechter jede Mannigfaltigkeit der Lebensformen abgeht, daß man kaum die Altersſtufen erkennt, daß jede nähere Beſtimmtheit durch das Attribut erſetzt wird, daß keine fühlende Seele ihre unbewegten, ewig gleichen Züge belebt, eine reiche Plaſtik, namentlich in Reliefform, ſich ausbreiten, welche das thieriſche und das menſchliche Leben in den mannigfaltigſten Formen: Geſchäfte des Landbaus, Gewerbes, Spiel aller Art, Jagd, Krieg, Rechtspflege, Triumphzug, Anbetung des Königs, Gottesdienſt mit der friſcheſten Naivetät, Lebendigkeit, Feuer, ſcharfem Auge auffaßt, die Phyſiognomien verſchiedener Völker, die Formen der Lebensalter, Geſchlechter ſammt Eunuchen, Luſt und Leiden, die eigenthümliche Körperbewegung in allem Thun, ja Individuum von Individuum durch ſichtliche Porträtzeichnung kenntlich unterſcheidet: die Paläſte, Gräber,

Tempel ein reicher Teppich, der eine bunte, wimmelnde Welt vor uns ausſpannt; aber während Rumpf, Hand, Fuß lebt, Haltung und Bewegung auf das Feinſte belauſcht iſt, iſt der Geſichtsausdruck immer der gleiche; es iſt Copie des Lebens ohne Idee, ohne das Gefühl, daß es der Nachbildung nur dann werth iſt, wenn der Künſtler ſeinen Vollgehalt in die einzelne Erſcheinung zu legen weiß; ein reiches Genre ohne Geiſt. Viele Darſtellungen ſind geſchichtlich, aber die Geſchichte erhebt ſich nicht zu ihrer Würde, ſondern bleibt Chronik, bildlicher Erſatz für die Buchſtabenſchrift. Man hat in Aegypten noch neuerdings eine Menge ganz naturaliſtiſcher, überraſchend charakteriſtiſcher Werke der Plaſtik aufgefunden, wie man ſie neben den conventionellen Götterbildern gar nicht für möglich halten ſollte. Mit beſonderem Verſtändniß und mit der naivſten Beobachtung ſind bei Aſſyrern, Perſern, Aegyptern namentlich auch die Thiere aufgefaßt. — Nun aber äußert ſich die Symbolik, wie ſie auf halbem Wege zum Mythus ſtehen bleibt, im Götterbilde auch poſitiv als Häßlichkeit, vergl. §. 427 Anm. 2.: menſchliche und thieriſche Organe werden verbunden, menſchliche vervielfältigt, gerade das Menſchlichſte am Menſchen, das Haupt, wird mit Vorliebe dem thieriſchen geopfert, während der Grieche in den halbſymboliſchen Weſen, die er beibehielt, nie das Haupt, nur untergeordnete Organe mit thieriſchen vertauſchte. Die Fratze iſt im Orient allgemeines Vorrecht des Gottes. — Die Vergrößerung über das natürliche Maaß haben wir in §. 609 als wohlbegründet im Weſen der Bildnerkunſt, doch das eigentlich Coloſſale nur unter gewiſſen Bedingungen als berechtigt erkannt; der Orient, aus dem ſchon in §. 430, 2. ausgeſprochenen Grunde, liebt die Coloſſe ohne beſonderes, in der Aufſtellung gegebenes Motiv und der quantitative Ausdruck für das qualitativ Bedeutendere (vergl. §. 626) tritt insbeſondere in der Rieſengeſtalt der Könige als geiſtloſe Verwechslung der innern Würde mit bloßer Würde des Standes auf. Der Prunk ſtatt wahrer Erhabenheit wirft ſich theils auf die Darſtellung, theils auf ihr Material. Bei den Götterbildern iſt die erſtere Form der äußern Pracht ſtatt des Ausdrucks innern Adels ſchon dadurch motivirt, daß den fehlenden Ausdruck um ſo mehr äußere Zugaben der Bezeichnung erſetzen müſſen: reicher Schmuck und Putz aller Art; wo die Götter meiſt nackt oder in engen Gewändern gebildet ſind, in Aegypten, wenigſtens reicher Kopfputz; bei den menſchlichen Darſtellungen ergibt ſich dieß ſchon aus der Prachtliebe des orientaliſchen Lebens. Die andere Form ſucht abſichtlich die Schwierigkeiten auf, welche hartes Urgeſtein, Baſalt, Granit, Porphyr u. ſ. w. darbietet, prunkt mit dem Sieg und mit dem Stoff an ſich, anderswo mit edlen Metallen, Goldblech über einem hölzernen Kern u. ſ. w. Erzguß dagegen iſt nicht ausgebildet. Wie der vorzügliche Beruf der ſymboliſchen Phan=

Digitized by Google

taſie zur Baukunſt das Werk der Plaſtik zu dieſer herüberzieht, vgl. §. 578, Anm. 2. Dieß Hinüberſchwanken der Architektur in die Plaſtik iſt ebenſogut auch als Hinüberſchwanken dieſer in jene zu faſſen; ſchon die Herrſchaft des Coloſſalen, die reihenweiſe Aufſtellung iſt architekturartig, das Ueberwuchern des Relief, namentlich des ganz flachen, verſenkten (vergl. §. 611) ebenfalls ein Ueberfluß des Anſchluſſes an die Baukunſt; die Sculptur liebt es aber durchaus, auch ihr ſelbſtändigeres Werk an Pfeiler, Säulen zu lehnen, wo ſie es nicht wirklich ungetrennt aus Einem Materialſtück mit dieſen beläßt oder zudem kraus mit dem Ornament verſchmelzt, wie die indiſche Pagode; ja ſie ahmt die primitive Baukunſt nach, die den natürlichen Fels behaut, wie in der coloſſalen Sphinx von Ghizeh. Weist dieß Verwachſenſein zweier Künſte bereits auf die unentwickelte Einheit der Kräfte im orientaliſchen Leben hin, ſo klebt nun die Sculptur auch mit der Malerei zuſammen, die freilich ſelbſt wieder nur Anſtrich iſt, alſo bloßer Architektur-Bemalung nahe liegt; denn die Polychromie beſchränkt ſich nicht auf bloßen Ton, ſondern überzieht alles Bildwerk mit ungebrochenen Farben, insbeſondere aus ſymboliſchen Gründen das Götterbild; die Koilonaglyphen aber ſind an ſich ſchon in engerem Sinn maleriſch, als das eigentliche Relief, das zwar auch in Aegypten neben ihnen auftritt; dieſe Wandüberkleidung iſt, wie nach der einen Seite architektoniſch, nach der andern in ihrer Buntheit eine Reminiſcenz der Teppichweberei und Stickerei. — Mitten in dieſen Schranken fehlt es zwar nicht an jenem großen Zug der Linie, an jenem Schwunge, der den Styl bildet, aber es bleibt bei Anſätzen, ſie können nicht durchdringen; das Harte, Schüchterne, Kindiſche, Linkiſche, Willkührliche wird, zwar ohne förmliches Prieſterverbot, durch die Scheue feſtgehalten, die eingelaſſene Freiheit des ſubjectiven Lebens in Stoff und Künſtler möchte zur Frivolität führen: eine ächt, ſtreng religiöſe Kunſt. So bleibt z. B. in Aſſyrien und Perſien die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Geſichts im Relief, in Aegypten die durchgängige bloße Profilſtellung, alſo die Unkenntniß der Verkürzung und ſomit überhaupt der Perſpective, ſo daß eine vertieft darzuſtellende Mehrheit von Figuren in Reihen übereinander tritt, bei allen betheiligten Völkern die ängſtliche Regelmäßigkeit in Behandlung gewiſſer kleinerer, dünnerer, feinerer Einzelformen wie Haare, Federn, Kleider-Falten: eine kindliche, auch wieder an die Architektur erinnernde Ueberſtrenge in der an ſich allerdings nothwendigen Styliſirung dieſer Dinge. Die Technik iſt alſo die nicht völlig beſeelte; nicht an der gemeinen Technik fehlt es: die Ungeſchicklichkeit des Kinderſtandpunktes iſt mit der größten Geſchicklichkeit fixirt und der Meißel nur zu bewundern. Alſo hier im Grund eine weitere Form des Dualiſmus: Geiſt und Technik fallen auseinander.

Digitized by Google

§. 638.

Eine Ausnahme von der Trennung beider Stoffwelten machen die Indier; Leben und Bewegung tritt daher hier in das Götter-Ideal ſelbſt ein; unter den weitern Gegenſätzen des §. 636 fällt ihrer Plaſtik in gewiſſem Sinne die Anmuth und das Maleriſche, den Aſſyrern, Perſern, Aegyptern dagegen das Architektoniſche und die Würde zu; bei den Letztern herrſcht mehr das ſtreng Gemeſſene der Proportion, bei den Aſſyrern und Perſern die Kraft des Muſkels.

Den Indiern ging in dem knochenloſen Pantheiſmus ihrer traumhaften Phantaſie die urſprüngliche Stoffwelt grenzenlos in die zweite über; hier kann von jenem Auseinanderfallen nicht die Rede ſein. Knochenlos iſt aber auch ihr Styl. Davon nachher; wir kehren die Folge des Inhalts des §. zunächſt um und führen den herben Styl zuerſt auf, weil dem Weſen nach in der Plaſtik das Harte und Feſte das Erſte und zu Grund liegende iſt. Der aſſyriſch-perſiſche und ägyptiſche Styl berechtigt zur gemeinſchaftlichen Befaſſung unter den Begriff der Würde. Bei den Aegyptern ruht ſie zunächſt in der faſt völligen Bewegungsloſigkeit der Statue, bei den Aſſyrern und Perſern in der gravitätiſchen Feierlichkeit, dem gehaltenen tenor der Bewegung, ſelbſt der ſtärkeren im Streite, namentlich aber der hier beſonders beliebten Prozeſſionsbewegung. Wir vergleichen dabei freilich verſchiedene Stoffe, denn dort handelt es ſich namentlich von Götter-Statuen, hier, bei der ungleich ſparſameren, in ſymboliſchen Thieren und phantaſtiſch halbthieriſchen Menſchengeſtalten beſtehenden Mythologie, vorherrſchend von der Darſtellung des Menſchen, namentlich des Königs und ſeiner Verehrung, ſeinen Handlungen und Zerſtreuungen, die nicht in Statuen, ſondern in Reliefs auf uns gekommen iſt; allein der Kunſtcharakter liegt in den angegebenen Zügen. In der ernſten, todtenhaften Ruhe der mit angeſchloſſenen Armen und knapp zuſammengeſtellten Beinen thronenden oder mit einem Beine kaum merklich vorſchreitenden, den Kopf ſteif gerade haltenden Geſtalten der ägyptiſchen Kunſt ſehen wir nun zugleich mit geometriſcher Strenge die Proportion durchgeführt, dagegen die Muſkel an der ſchlanken Bildung nicht ausgeſprochen; es herrſcht das Grundgerüſte, alſo das Architektoniſche. Von den weitern Gegenſätzen, die §. 636 aufführt, tritt alſo hier mit der Würde ein in ſpeziellerem Sinn architekturartig auffaſſender Styl zuſammen und zwar vorzüglich in dem conventionell idealen Kreiſe, der das Individuelle und Naturaliſtiſche ausſchließt, den Götterbildern. Dagegen füllt ſich das Gerüſte in den breiteren, volleren Formen der kräf-

Digitized by Google

tigen Männergeſtalten Aſſyriens und Perſiens, die Organe der Handlung und Bewegung, Arm und Bein, werden höchſt gewaltig mit ſcharfer Angabe der Muſkel, auch der Gelenke, namentlich des Knies, gebildet. Es iſt dieß in gewiſſem Sinn immer noch architektoniſch, verglichen mit dem oberſten der Gegenſätze in §. 636 ein erſter Schritt nach dem Naturaliſtiſchen hin, doch nicht nach dem Individuellen, denn dieſe Behandlung kehrt in conventioneller Gleichheit des Styles wieder. Alle dieſe Völker bilden nun in ihrem plaſtiſchen Styl einen vollen Gegenſatz gegen die Indier. Hier herrſcht in der Bildung der Geſtalt an ſich die Welle des Runden, alſo eigentlich die Fettbildung, die Knochengerüſt und Muſkel fließend überkleidet; wie ſehr das Weiche geſucht wird, zeigt insbeſondere die ſchlanke Hüfte und das breite Becken der weiblichen Geſtalt. Man kann dieſen Charakter des Runden, Wellenförmigen, Weichen als Anmuth beſtimmen, wenn man vom tieferen Weſen derſelben, das im Seelen-Ausdruck ſich offenbart, abſieht; doch liegt auch ohne dieſen im edlen Fluſſe der Formen ein Reiz, der nicht blos ſinnlich iſt, und zudem fehlt das Spiel der Bewegung nicht. Im ruhigen Stande iſt ſchon die Mannigfaltigkeit der Contraſte vorhanden, der Kopf zur Seite geneigt, die Arme gelöst, die Hände natürlich zufällig hängend oder ſpielend, die Hüfte nach einer Seite ausgebogen und auf den einen Fuß geſtemmt, während der andere ruht; ſelbſt die Verkürzung iſt hier verſtanden: die Füße ſind nicht bei Vornſtellung des Geſichts nach der Seite geſtellt; nun tritt aber auch eigentliche, entſchiedene, ſtarke Bewegung auf, die Götter, Genien, Geiſter ſind im herrſchenden Hautrelief in leidenſchaftliche, phantaſtiſche Handlung geſetzt, es ſtellt ſich dabei mehr Compoſition, eine Ahnung ſchönerer Gruppenbildung ein; aber die Bewegung hat keinen innern Halt, weil Knochen, Sehne, Muſkel hinter dem Weichen verſchwindet, und man meint, die Figuren wollen die Glieder von ſich werfen. Man erkennt in dieſer auflöſenden Atmoſphäre einen Zug zum Maleriſchen und Empfindungsvollen; zugleich iſt durch dieſe wärmere Bewegtheit in das Ideale etwas Naturaliſtiſches eingedrungen und in gewiſſem Sinn dieſer Gegenſatz ſammt dem des leblos Göttlichen und belebten blos Menſchlichen gelöst, aber das Individuelle fehlt auch hier und der letzte Gegenſatz iſt ja nicht vermittelt, ſondern verſchwemmt, denn wir haben geſehen, daß der göttliche und menſchliche Kreis zwar ineinander ſcheinen, aber doch auseinandergehalten ſein ſollen (§. 630). — Der §. hat das Indiſche wegen des Charakters urſprünglicher Unterſcheidungsloſigkeit, der in der ganzen Weltanſchauung liegt, vorangeſtellt; geſchichtlich ſtellen die drei geſchilderten Style keinen innern Verlauf dar; der indiſche ſteht für ſich, der aſſyriſch perſiſche und der ägyptiſche ſind verwandt, doch ohne tieferen gegenſeitigen Einfluß. Daher ſehen wir lauter Einſeitigkeiten: der Weichheit fehlt

Digitized by Google

die Kraft, der Kraft die Weichheit, der geometriſch ſtrengen Gemeſſenheit fehlen beide. Soll wahre Kunſt entſtehen, ſo muß Ein Volk dieſe Richtungen in natürlicher Folge ausbilden und dann vereinigen: mit dem feſten Maaße beginnen, die kräftige Beſtimmtheit der einzelnen Formen hinzufügen und endlich Alles mit Weichheit überkleiden, ſo, daß alle dieſe Momente zu einem concreten Ganzen zuſammentreten, aus deſſen reifer Fülle der geiſtige Ausdruck auftauchen kann.

§. 639.

Die griechiſche Phantaſie war eine ſo entſchieden plaſtiſche, daß die Darſtellung des Weſens der Bildnerkunſt mit der Darſtellung ſeiner geſchichtlichen Erſcheinung bei dem griechiſchen Volk in einer Weiſe zuſammenfällt, welche der Zukunft faſt keinen weiteren Entwicklungsſtoff übrig ließ. Die griechiſche Plaſtik wägt dem Ideale ſo viel Individualiſmus und Naturaliſmus zu, als es erträgt, vereinigt Würde und Anmuth und unterſcheidet deutlich zwei Kreiſe, einen göttlichen und einen menſchlichen, die aber lebendig ineinander übergehen.

Was ſich in der ganzen Lehre von der Bildnerkunſt auf jedem Schritte aufgedrängt hat, iſt hier endlich ausdrücklich herausgeſtellt. Man vergleiche, was vom Leben der Griechen §. 348 — 351 geſagt iſt, und faſſe dann dieſe reale Grundlage mit der ganzen Darſtellung des claſſiſchen Ideals der griechiſchen Phantaſie §. 434 ff. zuſammen, ſo erſcheint die nun entwickelte Lehre vom Weſen der Bildnerkunſt nur wie eine Ueberſetzung jener auf ſo abſolut günſtiger Grundlage aufgeblühten Weltanſchauung der Griechen in eine wirkliche Kunſtform, oder umgekehrt der Begriff dieſer Kunſtform mußte bei jenem ſo beſchaffenen, ſo anſchauenden Volke ſeine wahre Wirklichkeit finden. Der wahre Fortſchritt vom Symbole zum Mythus, der dem Menſchen vertraute, auf Grundlage einer Naturbedeutung ein höchſtes Sittliches in ſich lebendig darſtellende Gott, der Kreis der Götter-Individuen, die Genien- und Heroenwelt, wodurch ſich dieſer Kreis leicht und flüſſig an die urſprüngliche Stoffwelt knüpft, die frei äſthetiſche Ueberwindung des Typus, die nun erſt wahrhaft im Gebiete der menſchlichen Schönheit heimiſche Idealbildende Phantaſie, das Geſetz, daß hier die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, das ſich (§. 437) zunächſt allgemein aus dem ächt mythiſchen Standpuncte ergab, die muſterhafte Einheit von Inhalt und Form, wie ſie ſchon dem innern Bilden eines ſolchen Volkes eigen ſein mußte: alles dieß begründete uns die Beſtimmtheit dieſer Phantaſie als einer taſtend ſehenden (§. 439), wodurch bereits das Geſetz, daß in dieſem Ideale die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſeine nähere, doch erſt pſychologiſche Be-

Digitized by Google

ſtätigung erhielt und ebenſo der Satz ſich herausſtellte, daß der herrſchende Standpunct das einfach Schöne ſein werde. Die Gegenſätze nun, die wir in §. 636 als die treibenden Reize der Geſchichte der Plaſtik aufgeführt haben, erſcheinen durch die wirkliche Darſtellung jenes Ideals in dieſer Kunſt als gelöst in einer Weiſe, die nicht übertroffen werden kann. Es iſt uns aus der Reihe derſelben jetzt der zweite an die Spitze getreten: der Gegenſatz zwiſchen einem mehr architektoniſchen oder mehr maleriſchen, empfindungsvollen und einem rein plaſtiſchen Style. Der griechiſche iſt rein plaſtiſch und hat vom Architektoniſchen, Maleriſchen, ſubjectiv bis zum Dramatiſchen hin Bewegten eben nur ſo viel, als jederzeit und nothwendig im Unterſchiede gewiſſer Zweige liegt (vergl. §. 635). Damit iſt aber zugleich gegeben, daß eben die Griechen genau jene feine Linie treffen, bis zu welcher dieſe Kunſt in die reine Gattungsform das Individuelle und das Naturtreue einlaſſen kann, alſo iſt zugleich der in §. 636 zuerſt aufgeſtellte Gegenſatz in ein reines Gleichgewicht aufgehoben. Ebenſo ſind die weiteren Gegenſätze zugleich aufgeſtellt und gelöst: die Würde hat Anmuth und die Anmuth Würde; ferner: es gibt neben dem reinen Ideale der Götterwelt ein Genre, eine Porträtbildung und einen gewiſſen Kreis geſchichtlicher Darſtellungen; aber nicht iſt auf der einen Seite eine conventionell ſymboliſche Idealität, auf der andern ungeiſtige Naturwahrheit und Individualität zu Hauſe, ſondern das oft geſchilderte Band hält beide Welten flüſſig zuſammen und geſtattet namentlich dem Geſchichtlichen nur ſparſame Ausdehnung.

§. 640.

Werden hiemit die in §. 636 aufgeſtellten Gegenſätze im reinſten Sinne gelöst, ſo treten ſie dennoch innerhalb der griechiſchen Bildnerkunſt ſelbſt in ein wechſelſeitiges Spiel, deſſen Bewegung jene Entwicklungsſtufen des Styls begründet, die jeder Kunſtperiode eigen ſind (vergl. §. 531). Im ſtrengen und harten, zugleich noch typiſchen Style tritt neben ägyptiſcher Strenge und aſſyriſcher Kraft eine kindiſche Form der Anmuth auf, welche noch nicht die höhere Einigung jener Eigenſchaften mit der indiſchen Weichheit zeigt, wozu die griechiſche Kunſt berufen war; die weitern Gegenſätze fallen noch auseinander.

Es verſteht ſich, daß jene Verſöhnung der Gegenſätze keine todte ſein kann. Es iſt Bewegung im Gefäße, das flüſſige Ineinander der Kräfte, das in ihm enthalten iſt, ſchwankt, aber es ſchlägt keine Welle über den Rand. Dieſe bewegte und doch ſichere Beſchließung im Gefäße der Einheit iſt aber am Anfang noch nicht erreicht. Wir haben die Entwicklungsſtufen des Styls innerhalb der Kunſtperiode gerade an dem

Digitized by Google

ſchlechtweg belehrenden Muſter der Geſchichte der Bildhauerei bei den Griechen in §. 531 dargeſtellt und auf das tiefere Geſetz verſchiedener Entwicklung und Durchdringung des Objectiven und Subjectiven zurückgeführt. Jetzt iſt nur übrig, dieſe Stufen in Kürze concreter zu zeichnen; das tiefere Geſetz findet eben dadurch ſeine nähere Beleuchtung. Die herbe Objectivität des ſtrengen und harten Styls gibt ſich nun zu erkennen als die ägyptiſch architekturartige Gemeſſenheit in der ſtrengen Proportion, bewegungsloſen Haltung mit feſt an den Leib geſchloſſenen, nur langſam ſich löſenden Armen und ebenſo geſchloſſenen Beinen, deren zunächſt nur eines zum mäßigen Vorſchritte ſich entſchließt; die aſſyriſch-perſiſche Kraft in den überſtarken Muſkeln der gedrungenen Körper; die Bewegung, wie ſie dann zuerſt gewaltſam eindringt im heftigen Sprung, im Gang auf dem Ballen, haben Aegypter, Aſſyrer und Perſer in nicht geringerem Feuer auch gehabt in ihren Darſtellungen aus dem menſchlichen Leben. Die ſteife Regelmäßigkeit in Anordnung und Behandlung der Haare und Falten iſt ebenſogut orientaliſch, insbeſondere aſſyriſch-perſiſch, und gehört zum Architekturartigen wie die noch unbelebte Symmetrie in Gruppen. Als beſonderer Ausdruck der noch mangelnden Geſchicklichkeit fehlt auch die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Kopfes nicht. Auch hier wird äußere Einwirkung des Styls jener Völker auf die Anfänge griechiſcher Kunſt nicht mehr bezweifelt. Die Griechen hatten nun die Aufgabe, zu vereinigen, was im Oriente getrennt blieb, alſo die ägyptiſche und aſſyriſch-perſiſche Kraft und Würde zu vermählen mit der indiſchen Weichheit, Welle der Bewegung, Anmuth; hierin jedoch mußten ſie ihren eigenen Weg gehen, auf dieſem Puncte iſt nicht von wirklichen Einflüſſen, ſondern nur von einer innern Analogie die Rede. So entwickeln ſie zunächſt noch gleichzeitig mit jener harten Gemeſſenheit und gewaltſamen Kraft jene tänzerhafte, der Orcheſtik entlehnte Grazie, jenes zierliche Anfaſſen der Gewänder mit den Fingerſpitzen u. ſ. w., einen erſten kindiſchen Verſuch der Anmuth, die, noch neben der Härte und ebendarum ſelbſt noch hart, für ſich ihre erſten Schritte wagt. Ganz merkwürdig iſt nun aber der Weg der allmählichen Befreiung von dieſen unreifen Formen, die auch in Griechenland eine fromme Scheu, ein Geſetz des Typus bewirkend, lange befeſtigt und nach erreichter Reiſe für Cultuszwecke, zum Theil auch aus Manier, im hieratiſchen oder archaiſtiſchen Style noch feſthält. Es erhält ſich nämlich auf dieſem Wege der Befreiung bis zum letzten Schritte, der zwiſchen die Aeginetengruppe und das Auftreten des Phidias fällt, ein doppelter Dualiſmus. Erſtens: man wagt wie im Orient nicht, den Gott in naturwahrer Lebendigkeit zu bilden, wohl aber den Menſchen; alſo fällt der göttliche und menſchliche Kreis auseinander, jener bleibt im

ſtarr conventionellen Sinn ideal, obwohl nicht oder nur kurz und ganz vereinzelt im Sinn der ſymboliſch häßlichen Formenzuſammenſetzung wie im Morgenland, dieſem dagegen fällt der Naturaliſmus zu. Zweitens: man behandelt den Menſchen mit überraſchend ſcharfer, lebendiger Naturtreue, aber nur die Geſtalt, ausgenommen den Kopf; dieſer behielt in allen Situationen das immer gleiche typiſche Lächeln und die gleiche Geſichtsbildung; alſo hier Naturaliſmus ohne Individualiſmus (wovon etwa nur ſchüchterne erſte Verſuche der Porträtbildung auf Stelen und And. eine Ausnahme machen). Die Götter haben weder Individualität (denn die bloße Bezeichnung durch Attribute iſt keine), noch Naturtreue, die Menſchenbilder dieſe ohne jene. Inzwiſchen erweitert ſich der Kreis der Stoffe durch die Ausbildung einer Heroenwelt, wie ſie in dieſem Reichthum kein orientaliſches Volk hatte, und iſt ſo wenigſtens im Stoffe das Zwiſchenglied zur flüſſigen Verbindung beider Welten gegeben. Das Coloſſale herrſcht von Anfang nicht in dem Uebermaaße wie im Orient und die Löſung von der Baukunſt tritt früher und völliger ein.

§. 641.

Der hohe oder erhaben ſchöne Styl ſteht im Mittelpuncte des Weſens der Plaſtik; doch muß es eine reichere und freiere Ausbildung der Anmuth, des empfindungsvoll oder maleriſch Bewegten, des Tragiſchen und Komiſchen und eine Erweiterung der Stoffwelt geben, die noch feſt am Bande der bildneriſchen Schönheitsgeſetze bleibt: der einfach ſchöne, reizende und rührende Styl iſt von demſelben noch gehalten, zieht aber eine naturaliſtiſche, individualiſirende, über die geſchichtlichen Stoffe ſich erweiternde, ſelbſtbewußte Richtung nach ſich, welche die feine Linie überſpringt und der, in der römiſchen Welt ſich vollendenden, Auflöſung des plaſtiſchen Styls, die zugleich Rückfall in orientaliſche Formen iſt, das Thor öffnet.

Der Styl der ethiſchen Hoheit, wie ihn in Attika Phidias mit ſeinen Schülern Agorakritos und Alkamenes, im Peloponnes namentlich ein Polyklet ausgebildet, iſt zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ſchon dargeſtellt. Seine Würde iſt keineswegs anmuthlos, ſondern jene „erhabene Grazie", wie ſie Winkelmann nennt; eine mäßige Neigung zum Coloſſalen geht mit der vorherrſchenden Darſtellung der höchſten Götter-Ideale Hand in Hand; das keuſche Maaß des Naturaliſtiſchen und Individuellen offenbart ſich als jener „Duft der Belebung", der alle Form herausführt in die warme Fülle der Natur und ihrer ſüßen Nachläſſigkeit und doch nie gemeine Natur, immer unendliche Natur vor uns enthüllt; das Individuelle iſt insbeſondere in das Götterideal eingedrungen als Grundlage

eines Kreiſes ſcharf und doch nie bis zur Verhärtung der einſeitigen Eigenheit unterſchiedener Götterperſönlichkeiten. Neben der hohen Ruhe dieſes Ideals breitet ſich die volle Bewegtheit der Handlung aus in Relief und Giebelgruppe; Schwung und Bewegung, in gewiſſem Sinn alſo das Maleriſche kommt hier zu voller Entfaltung und die Compoſition iſt entwickelt in dem Reichthum und der Geſetzlichkeit, wie ſie oben dargeſtellt worden iſt. Die zwei Kreiſe treten auseinander, neben den göttlichen legt ſich der rein menſchliche in Feſt-Aufzügen, Tänzen, Kämpfen, belebten Scenen aller Art; Porträtbildungen treten auf und ſparſam wird neben ſeiner Stellvertretung durch das Sagenhafte der wirkliche Stoff der Geſchichte (z. B. in den Perſerkämpfen des Nike-Tempels) ergriffen. Nicht im höchſten Sinne, dem des erhabenſten Götter-Ideals, wird der Styl der Würde ausgebildet von den peloponneſiſchen Meiſtern; ſie wenden ſich mehr dem menſchlich Starken in Heroen- und Athletenbildungen (auch der Thierbildung) zu; ſo neben Polyklet (der nur durch ſeine Here jener attiſchen Richtung angehört) namentlich Myron. Hier iſt nun nicht nur der Stoffkreis erweitert, ſondern auch mehr Naturaliſmus, aber doch noch von einer Strenge und Gewichtigkeit gehalten, welche den Charakter des hohen Styls bewahrt. Bleiben wir bei unſerem öfters gebrauchten Bilde, ſo erſcheint dagegen der Inhalt des Gefäßes im Style der Praxiteles und Skopas, wie er zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ebenfalls ſchon geſchildert iſt, ungleich ſchwankender bewegt von reizendem, leichtem Wellengekräuſel bis zur heftigſten Aufwühlung, die ihn aus ſeinem Becken zu reißen droht. Die Vorliebe zum Aphrodite- und Apollo-Ideal zeigt den Uebergang von der Herrſchaft der Würde zur Herrſchaft der Anmuth, zugleich bringt aber Affect und Leidenſchaft in vorher ungekannter Stärke ein, Werke wie die Niobidengruppe, die ſterbende Jokaſte von Silanion erſchüttern das Herz in ſeinen innerſten Tiefen; mit der Welt der Leidenſchaft wird auch die des Komiſchen entfeſſelt und knüpft ſich an den dionyſiſchen Kreis. Aber die Anmuth hat noch Würde, der Götterkreis iſt das Herrſchende und Beſtimmende, die Leidenſchaft bewahrt den Adel des innern Gleichgewichts, das Komiſche iſt zu plaſtiſcher Mäßigung abgedämpft: Alles zu freierem Spiel entlaſſen und doch am Bande des reinen Styls feſtgehalten, das Band ſehr verlängert, aber noch nicht zerriſſen. Dieſe Bereicherung, dieſe verſtärkte Bewegung iſt denn zugleich eine innigere Verſetzung der bildneriſchen Phantaſie mit einer Beimiſchung der maleriſchen, muſikaliſchen, lyriſchen, namentlich aber auch der dramatiſchen, und doch auch ſo betrachtet bleibt das rein plaſtiſche Gefühl feſt auf ſeinem Boden ſtehen. Was nun die letzte, zunächſt noch ſtylvolle und an die dritte Stufe ſich in engem Uebergang anknüpfende, dann allmählich abwärts führende Stylbildung betrifft, ſo ſind zwei Seiten an ihr

zu unterſcheiden, von denen die zweite mitten in die Hauptfrage über alle weitere Geſchichte unſerer Kunſt hineinführt. Die Hinwendung zu jener Anmuth im engeren Sinn, die von der erhabenen Grazie als eine beſondere Geſtalt ſich unterſcheidet und nach und nach in den falſchen Reiz übergeht, die Entfeßlung eines Grads von Affect, der haarſcharf an der Grenze des Plaſtiſchen hingleitet, zu einer bewußten, theatraliſch gemahnenden Beziehung auf den Zuſchauer (die bezeichnenden Werke vergl. zu §. 531 S. 137) iſt die eine Seite. Nun aber iſt zugleich eine ganz ſpezifiſche Erweiterung des Stoffes durch die Lyſippiſche Schule eingetreten: der unmittelbar, in voller Nähe gegebene geſchichtliche Stoff iſt, neben einem vielſältigeren Genre, in einem vorher unbekannten, als unzuläſſig betrachteten Umfange in die Kunſt hereingezogen worden; den vielen Porträtbildungen, namentlich Alexanders d. Gr., ſo wie den Gruppen aus ſeiner Geſchichte folgen dann weiter jene Keltenſchlachten der Schule von Pergamon; dieß iſt die andere Seite. Wir ſehen dabei von der Schmeichelei ab, ebenſo vom Style, der zunächſt noch rein plaſtiſch, vergöttlichend bleibt und ſich dieſe Reinheit namentlich auch in der Fortbildung des Herkules-Ideals bewahrt. Im Schluß der Anm. zu §. 531 durfte in dieſer Wendung ebenſoſehr der Keim eines neuen, wie die Auflöſung eines beſtehenden Ideals, erkannt werden, denn da handelte es ſich von allen Künſten, und wiefern die Plaſtik hier aufhöre, muſtergebendes Beiſpiel zu ſein, war nicht der Ort zu verfolgen. Jetzt aber, da wir das Weſen dieſer Kunſt erörtert haben, leuchtet ein, daß in ihrem Gebiete das ſtärkere Aufkommen des Genre, des Bildniſſes und der Profangeſchichte nicht auf ein neues, der Zukunft vorbehaltenes Ideal ſo hinausdeuten kann, wie wir bei der Malerei finden werden, wenn ſie ſich zweimal am Schluß einer Hauptperiode, der antiken und dann der mittelalterlichen, ebenſo dem weltlichen Gebiet öffnet. An dieſer Frage nun hängt die fernere Geſchichte der Bildnerkunſt; die Oeffnung nach dem weltlichen Gebiete führt weiter und weiter bis zu dem götterloſen modernen Ideal: kann in dieſem eine weſentlich Götterbildende Kunſt wie die Plaſtik eine neue Blüthe oder nur eine Nachblüthe treiben, oder hat ſie überhaupt noch Lebensfähigkeit? Nach Allem, was in der Lehre vom Weſen und den Zweigen derſelben entwickelt iſt, können wir nun bereits ſo viel ſagen: ſie wird noch leben können, aber nur mit Einem Lungenflügel. Das Gefäß iſt jetzt übergelaufen: was noch darin iſt (Götterbildende Plaſtik, ſofern ein Reſt von ihr im entgötterten Ideale möglich bleibt), iſt zu wenig, und was hinausgeſprungen (profanmenſchliche, profangeſchichtliche), iſt nicht mehr gefaßt. Es handelt ſich aber weſentlich zugleich vom Style. Mit dieſem Hinausgreifen in die ſtreng realen Stoffe wird derſelbe natürlich in die Länge nicht die Reinheit bewahren, die er in der Lyſippiſchen

Digitized by Google

Schule noch hat, er wird in einem Grade individualiſirend und naturaliſirend verfahren, der über die feine Linie hinausgeht, welche wir dieſer Richtung gezogen. Die Griechen auf heimiſchem Boden halten immer noch treuer am Stylgeſetze, auch die Schule von Pergamon, wiewohl die gute Zeit ſchwerlich jene barbariſchen Keltenphyſiognomien in ſelbſtändiger Aufſtellung gewagt hätte. In Rom aber, nachdem ſchon der etruskiſche Styl einen härtern Naturaliſmus und eigenthümliche Porträtartige Schärfe gezeigt, greift, nachdem die Bildnerkunſt aus Griechenland nach Italien verpflanzt iſt, der griechiſche und einheimiſche Künſtler nicht nur mit weit offener Hand in die nächſte geſchichtliche Stoffwelt (namentlich ihre Kriegsgeſchichte als Gegenſtand des Relief), ſondern läßt ſich in die Zufälligkeiten der Natur, unedlere Culturformen und die Einzelnheiten individueller Bildung in einem Umfang ein, der auch nach dieſer Seite Thür und Thor weit hinaus über das reine Stylgeſetz öffnet. Wir haben geſagt, dieſe Entlaſſung auch der Formen vom ſtrengeren Bande werde naturgemäß mit jener Erweiterung des Stoffs eintreten; dagegen werden wir im Mittelalter allerdings finden, daß ſich ein harter Individualiſmus und Naturaliſmus trotz der faſt ausſchließlichen Herrſchaft mythiſcher Stoffe ausbildet; da hängt aber die Sache überhaupt anders zuſammen; für das Alterthum, das prinzipiell mythiſch anſchaute, war das Ideal der Gottheit auch das Band des ſtrengen Styls und lockert ſich erſt mit dem Nachlaſſe des Bandes auch dieſer. Für die neuere Zeit aber trifft der Mangel eines Olymps und die Nothwendigkeit des Zugs zum Naturaliſmus und Individualiſmus ſo zuſammen, daß das Fortleben der Plaſtik gleichzeitig durch beide Urſachen in Frage geſtellt wird, wofür dagegen aus anderweitiger Quelle eine gewiſſe beſchränkte Herſtellung des idealen Kreiſes, zugleich eine Reſtauration des idealen Styls und dadurch eine Mäßigung des Individualiſmus und Naturaliſmus ermöglicht wird, welche die Lage dieſer Kunſt wieder günſtiger ſtellt, als im Mittelalter. Das Alterthum aber hatte doch immer noch ſeine Götter und das Beſtehen des idealen Kreiſes ſammt dem Nachklang der Anſchauungsweiſe, die ihn geſchaffen, erhielt noch ſpät Reſte des reinen Stylgeſetzes in Kraft, die den Künſtler mit einer gewiſſen Sicherheit führten; ſelbſt der Fettkopf eines Domitian iſt noch plaſtiſch antik behandelt und ein Aeußerſtes, wie runzlichte alte Weiber mit hängenden Brüſten, iſt ſelten. Die Ueppigkeit und die Mengung der Religionen führt erſt den völligen Zerfall des plaſtiſchen Sinnes herbei, der zugleich Rückfall in den Kindheitszuſtand der ſymboliſchen Formgemiſche, der Herrſchaft des Coloſſalen, des Prunks mit koſtbarem Material und in die Virtuoſität der bloßen Technik iſt.

Digitized by Google

β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.

§. 642.

Die Formen des Lebens und der Cultur im Mittelalter, die ganze Beſtimmtheit der romantiſchen Phantaſie, welche daraus hervorging, führt mit Nothwendigkeit zu einer Innerlichkeit des Ausdrucks, einem Grade des Individualiſmus und Naturaliſmus, einer Auflöſung des Ideals, das allerdings eine ausgebildete zweite Stoffwelt enthält, in eine geſchichtliche Vielheit von Geſtalten, die aufeinander und auf eine umgebende Natur bezogen ſind, wodurch die Geſetze des bildneriſchen Styls überſchritten werden, dagegen das Maleriſche, das empfindungsvoll Bewegte, auch das Dichteriſche eindringt und der Unterſchied eines weltlichen Kreiſes von dem göttlichen Kreiſe ſeine Bedeutung und plaſtiſche Kraft verliert.

In den zwei Abſchnitten des zweiten Theils haben wir Alles beiſammen, woraus auch hier das ſchon reife Ergebniß von ſelbſt abfällt. Das Geſchichtliche in §. 354 ff.: die rohe, hart individuelle Form der dieſe Weltperiode begründenden, auch den Völkern lateiniſcher Abſtammung und Bildung ihr Blut und Naturell beimiſchenden germaniſchen Nationalität bei tiefer Geiſtigkeit der Anlage, der innere Bruch im Bildungsgange derſelben durch Aneignung ganz fremder Elemente: der alten Bildung der römiſchen Welt, des Chriſtenthums, der fortdauernde Reſt objectiver Lebensform mit dem aufblühenden Geiſte der Innerlichkeit zu ſchillerndem Zwielicht verbunden, der Gegenſatz von Adel und Volk, Kirche und Welt, die phantaſtiſch bunten Culturformen, — dieß iſt zunächſt eine Stoffwelt, deren unplaſtiſche Natur gegenüber den in §. 615 geforderten Vorbildern unmittelbar einleuchtet. Der Geiſt des Ideals, das die ſo beſchaffene Welt ſich gebaut hat, iſt ein Geiſt der Innerlichkeit, vergl. §. 450, daher des über die Form unendlich hinausgehenden Ausdrucks §. 453, und dieß widerſpricht dem plaſtiſchen Stylgeſetze nach §. 605 und 624, ein Geiſt der in der ganzen Schärfe ihrer Beſtimmtheit als berechtigt geſetzten Individualität, alſo der phyſiognomiſchen Behandlungsweiſe (§. 454), die ſich von den unplaſtiſchen Härten des umgebenden Menſchenſtoffs nicht abwendet, und dieß iſt ſpeziell gegen das Stylgeſetz §. 616. In dieſem Ideale muß nicht mehr die einzelne Geſtalt ſchön ſein, theils weil das Auge von der Form zum tieferen Ausdruck fortgeht, theils weil durch die Anerkennung jedes Individuums in der Berechti-

Digitized by Google

gung ſeiner unendlichen Eigenheit eine Vielheit in das Kunſtideal eingeführt iſt, deren Einzelne ſich in der Geſammtwirkung ergänzen (§. 455), und das Häßliche, das hiedurch eindringt, löst ſich in neu eröffnete Tiefen des Erhabenen und Komiſchen auf (§. 457): Alles im vollen Gegenſatze gegen §. 603. Das Aſcetiſche der Behandlung §. 456 kommt dazu, die Härte der Formen zu vollenden. Aus dem Allem iſt ſchon in §. 458 der Schluß gezogen, daß das romantiſche Ideal vermöge ſeiner empfindungsvollen Grundſtimmung architektoniſch, unplaſtiſch, maleriſch, lyriſch ſei. Dieſes Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es iſt der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben ſollte, vergl. §. 447—449. Damit erklärt ſich, was in der Anm. zu §. 642 vorläufig geſagt iſt. Die tranſcendenten Geſtalten dieſes nachgebornen Mythus ſind nämlich nicht wie die griechiſchen Götter, Halbgötter, Heroen gefüllte Inbegriffe eines ganzen Lebensgebiets mit Einſchluß eines Kreiſes des Naturlebens, ſondern ſie gelten ganz wie empiriſch-hiſtoriſche Menſchen, die in aller Bedingtheit des Lebens exiſtirt haben und exiſtiren. Die mythiſchen Weſen des claſſiſchen Ideals gelten auch als wirklich athmend und lebend, aber doch iſt es nicht eigentlich trockener Ernſt damit, ſie ſtehen mitten in den Lebensbedingungen über denſelben; es gibt neben ihnen eine Geſchichte und Natur, und doch wieder nicht, denn jedes von ihnen iſt das Ganze derſelben. Hier aber iſt es dogmatiſcher Ernſt mit der Behauptung der geſchichtlichen Exiſtenz, es gibt eine Geſchichte und Natur neben den mythiſchen Weſen und dieſe ſind in ihre ſtrenge Bedingtheit hineingezogen, was ja ſogleich auf die maleriſche Behandlung, viele Figuren, umgebenden Raum und Hintergrund führt (vergl. Burkhardt Andeutungen z. Geſch. d. chr. Sculptur Kunſtbl. des Morgenbl. 1848 Nr. 33. 35). Mit dieſer Auffaſſung im Sinne der Bedingtheit der Exiſtenz iſt die naturaliſtiſche Behandlung, die ſich uns ſchon aus der Anſchauungsweiſe dieſer Phantaſie überhaupt ergeben hat, auch in die mythiſche Geſtaltenwelt eingeführt. Ueberblickt man dieſe, ſo macht der Gott Vater eine Ausnahme, er kann nicht unter dieſe Auffaſſung treten, iſt aber auch kein griechiſcher Gott, ſondern als abſolute geiſtige Einheit des ganzen Kreiſes eigentlich plaſtiſch undarſtellbar; weil er aber doch noch Perſon iſt, welcher conſequent andere Götterperſonen gegenüberſtehen müßten, nur daß die Conſequenz durch die Einzigkeit auch wieder abgeſchnitten iſt, ſo wird er dennoch auch dargeſtellt, doch in der Plaſtik ſelten, da ihr die Schwierigkeiten in dieſem Stoffe ſich beſonders aufdrängen müſſen. Der heilige Geiſt iſt nur allegoriſch darſtellbar. Die Engel ſcheinen ſich zu reiner plaſtiſcher Schönheit zu eignen, allein in dem Grade, in welchem ſie feſte Geſtalt annehmen, kommt der Widerſpruch des Glaubens an ſie mit der Allgegenwart Gottes zum Bewußtſein. In Maria liegt

trotz der Aufgabe, tiefe Innerlichkeit der Seele darzuſtellen, vielleicht mehr plaſtiſcher Stoff, als in irgend einer der Geſtalten dieſes Kreiſes, weil ſelbſt das tiefſte Leiden in die Fülle ihrer Anmuth nicht den tiefen negativen Bruch wirft, wie in die männliche Natur. Ganz aber bewährt ſich unſer Satz an der Vorſtellung vom Sohne. Chriſtus ſoll ganz Gott und ganz hiſtoriſcher Menſch ſein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplaſtiſch, denn ein plaſtiſcher Typus kann nur entſtehen, wo das Ganze der Gottheit blos mittelbar durch vollkommene Darſtellung eines beſtimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darſtellung kommt; die ganze Menſchheit, die doch in einem empiriſch Einzelnen dargeſtellt ſein ſoll, ſchließt zwar alle Vollkommenheit des Menſchen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einſeitigkeit, die zu einem Typus nöthig iſt, aus und begreift zugleich alles Leiden des Menſchen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härteſten Naturaliſmus und Individualiſmus in ſich. Wird Chriſtus als Heros in Fülle des leiblichen Daſeins dargeſtellt, ſo iſt er heidniſch, im chriſtlichen Sinn ungeiſtig aufgefaßt; wird er aſcetiſch, arm an Geſtalt, herb empiriſch dargeſtellt, ſo iſt er ein unvollkommner Menſch und für die geiſtige Unendlichkeit des Ausdrucks, wie ſie ſich dann in den vorzüglich ſprechenden Theilen anſammeln ſoll, hat der Bildhauer keine zureichenden Mittel. Sind dennoch erhabene und höchſt rührende Chriſtus-Geſtalten ausgeführt worden, ſo ſind dieß Bilder eines tief leidenden und im Leiden großen Menſchen und daß dieſer Menſch der abſolute Menſch und der ganze Gott ſei, das iſt nur die Vorſtellung, die der Zuſchauer hinzubringt. Der romantiſche Kreis hat überhaupt wenig Typen: zu dem ſchwankenden der Geſtalt Chriſti noch die plaſtiſch beſtimmteren der Apoſtel Petrus, Paulus, Johannes und einiger Propheten; in der zugleich innerlich geiſtigen und geſchichtlich empiriſchen Anſchauung kann ſich ein plaſtiſcher Typenkreis gar nicht verfeſtigen. Der tranſcendente Kreis iſt aber unendlich reich, ja er hat gar keine Grenze, die ganze Welt fließt ihm ohne Ende zu. Die Gottheit iſt in die Geſchichte eingetreten und die Geſchichte löst ſich in der Gottheit auf. An die heilige Geſchichte ſchließt ſich als vereinzelter beſonderer Einfallspunct des Göttlichen in die Geſchichte die Legende, an dieſe theils vorbereitend auf das Chriſtenthum, theils ſeinen Eindringungen untergebreitet die ganze Profangeſchichte, und jeder fromme Menſch oder vielmehr Jeder, der nur irgend etwas Frommes thut, die Kirche ſchützt und beſchenkt, vermehrt den unendlichen Geſtaltenkreis. Was nicht dem Himmel zufließt, ſtürzt der Hölle zu und der Ausdruck der Innerlichkeit müßte hier zu einem Abgrunde des geiſtig Furchtbaren werden, den aber der Bildner ja auch nicht geben kann. Der Gegenſatz zweier Kreiſe, eines göttlichen und eines profanen, kann in dieſer Auffaſſung kein fruchtbarer, kein Hebel intereſſanter Entwicklungs-

kämpfe der Sculptur werden: kein Fortſchritt zu ſtärkerer Ausdehnung des Genre, dann der Porträtbildung und des eigentlich Geſchichtlichen kann hier verſchiedene Styl-Perioden ſcharf begrenzen, denn wenn der anfangs ärmere tranſcendente Geſtaltenkreis mehr und mehr Stoff aus der Welt anſetzt, ſo wird damit kein urſprünglich geſtellter Gegenſatz zwiſchen ausdrücklich idealen und realer beſtimmten Naturen aufgelöst, indem jene von Haus aus ja ganz empiriſch aufgefaßt ſind, und umgekehrt gibt es kein weltlich Selbſtändiges, es gibt keine Geſchichte (vergl. dazu §. 451) oder, wie man will, es gibt ſolcher zu viel. Dieß iſt genauer zu betrachten. In Griechenland fällt ein Abglanz der Götternatur auf die rein menſchliche; die Sphären ſind getrennt und flüßig vereinigt. Im Mittelalter ſcheint daſſelbe der Fall zu ſein, aber ſowohl die Trennung, als die Vereinigung hat einen andern, der bildneriſchen Schönheit ungünſtigen Sinn. Sie ſind getrennt: die Welt ohne Gottheit iſt zu ſelbſtändig, iſt ſelbſtiſch, gottverlaſſen in nichtigem Eigenſinn, muß erſt im Innerſten gebrochen werden, iſt daher unſchön; das Göttliche aber abgeſehen von ſeinem Eintritt in die Welt hat keine oder nur ganz ſchattenhafte Geſtalt. Sie ſind vereinigt: das Göttliche hat die Menſchengeſtalt mit ihrer ganzen energiſchen Bedingtheit, allen Mängeln und Gebrechen angenommen und löst ſich fortwährend in die Vielheit des ganzen Weltlebens ſammt ſeinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten auf; weder das Göttliche, wenn es in die Welt ſich niederläßt, noch das Weltliche, wenn es in das Göttliche emporgerückt wird, wird dadurch plaſtiſch ideal. Beide Welten ſchillern ineinander, ſind eine die Doppelgängerinn der andern und weder leiht die eine der andern Vollkommenheit des Fleiſches, noch die andere der einen Fülle unmittelbaren, naiven Geiſteslebens.

§. 643.

Das Mittelalter bewahrt aber theils durch Ueberlieferung einen Reſt antiken Formgefühls, welcher längere Zeit bei allen in ſeiner Kunſtgeſchichte betheiligten Völkern, fortwährend bei dem romaniſchen Volke der Italiener ſich erhält; theils entwickelt ſich, nachdem jener Reſt in byzantiniſcher Härte und Trockenheit erſtarrt iſt, bei den germaniſchen Völkern ein Styl, welcher die erſtarrten Formen mit einer Seelen-Anmuth belebt, die zwar Ausdruck einer vertieften innern Welt, aber immer noch naiv und in ſich gediegen iſt und ſich mit weichen und flüſſigen Formen des Körpers und der Gewandung zu einer allerdings noch plaſtiſchen Einheit verbindet. Mit einem folgenden weſentlich verſchiedenen Style ſtehen dieſe Kunſtformen im Gegenſatz eines relativ mehr rein plaſtiſchen, idealen, weniger weltlichen gegen einen mehr maleriſchen, naturaliſirenden, individualiſirenden, ſtärker in das Geſchichtliche übergreifenden Styl.

32*

Digitized by Google

Das Mittelalter bewegt ſich alſo doch auch durch die in §. 636 ausgeſprochenen Gegenſätze, es ſind trotz dem im vorh. §. Aufgeſtellten noch verſchiedene Proportionen, in denen die Styl-Elemente ſich miſchen, möglich; aber wenn im Alterthum der Weg zu dem, was zuerſt die Lyſippiſche Schule ausbildet, der Weg der Auflöſung ſeines Kunſtideals iſt, ſo werden wir dagegen im Mittelalter das Umgekehrte finden: die zweite Form, die der folg. §. zu ſchildern hat, widerſpricht zwar dem Prinzip der beſondern Kunſtgattung der Plaſtik, entſpricht aber nur um ſo vollkommener dem Ganzen des romantiſchen Ideals. Vor uns liegen nun zunächſt die Entwicklungsſtufen, die trotz ihrem bereits maleriſchen Charakter noch einen Reſt plaſtiſcher Idealität gemein haben: der altchriſtliche Styl, wie er, aus den Anfängen blos ſymboliſcher Darſtellung, die den Anfängen der Plaſtik im Orient entſprechen, ſich herausarbeitend von den Reſten unmittelbar überlieferter claſſiſcher Form zehrt, ſeine Erſtarrung im Byzantiniſchen, dem doch eine gewiſſe Feierlichkeit und ſtatuariſche Würde nicht abzuſprechen iſt, ſeine Neubelebung im ſogenannten romaniſchen (Ende des zehnten bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), dann die innigere Beſeelung in dem neuerdings ſo bezeichneten germaniſchen Style (bis in die erſten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts). Die zwei letztgenannten Style fließen aber faſt unmerklich ineinander über: was man noch zum romaniſchen Style rechnet, hat bereits, wenigſtens in Deutſchland, ſchon etwas von dem Ausdruck tiefer Seelenmilde, der mit dem germaniſchen Styl eindringt, und die ſchlanken Geſtalten, die weiche Haltung, Biegung, die langgezogenen, flüſſig runden Falten des letzteren kommen umgekehrt aus jener Erfriſchung des Formenſinns durch Anſchauung der Antike und gleichzeitige Naturſtudien, wie ſie in Deutſchland merkwürdiger Weiſe noch früher, als in Italien, eintraten, ſo Herrliches in Wechſelburg und Freiberg im Erzgebirge leiſteten und den romaniſchen Styl begründeten. Das Wichtigſte iſt, daß man in dieſem zu neuer, tiefer Innigkeit beſeelten romaniſchen Styl, den man den germaniſchen nennt, nun die Probe geliefert ſieht, wie der Ausdruck der tiefſten Demuth und der ganzen Welt der Affecte, die in §. 624 als eine ſubjectiv innerliche von der Bildnerkunſt nach dem ſtrengſten Maaßſtab ausgeſchloſſen iſt, in einer gewiſſen Einſchränkung doch noch ein plaſtiſcher Stoff ſein kann: nämlich in Einſchränkung auf Affecte milder Art. Auch dieß wurde in §. 624, Anm. 2. ſchon vorgeſehen. Es iſt die vollſtändige Hingebung an die Kirche und die von ihr gebotene Geiſteswelt, die das noch ſtreng gebundene Mittelalter in dieſen weichen Zügen mit den ſeitlich geneigten Köpfen ausdrückt, ein weibliches Seelenleben der Demuth; die Seele des Weibs bleibt in völliger Hingebung der Liebe ruhig ſich ſelbſt gleich, füllt mit dem Ich des Geliebten ihr eigenes in einem Gleichgewichte, das bei aller

Digitized by Google

Innerlichkeit doch wieder Naturſtimmung, naiv und ſomit auch plaſtiſch iſt: in dieſem Licht erſcheint hier die ganze Welt der Charaktere; ſie haben ihr Centrum außer ſich, aber in einem vollen Tauſch der Liebe wohnt es ſich ihnen wieder ein; da iſt kein Eigenſinn, der erſt zu brechen, keine rohe Kraft, die nicht ſchon ganz in die Gottes-Minne aufgelöst wäre. Die Geſichtsformen ſind nicht die antiken, aber ſie ſind weich und ſanft und wir haben zu §. 615, 2 vorbereitend ſchon angedeutet, daß es auch eine Gediegenheit ſanfter Art bei zwar unregelmäßigen Formen geben könne, die immer noch plaſtiſch ſei. Die fließende Gewandung endlich thut noch namentlich das Ihrige, den einfach großen Linienzug der Umriſſe zu ſichern, den alle Bildnerkunſt fordert. So bewahrt denn dieſer Styl noch eine plaſtiſche Idealität, die uns der Nothwendigkeit überhebt, alle die entſchuldigenden Rückſichten, welche bei den Verſtößen der mittelalterlichen Bildnerkunſt gegen das plaſtiſche Stylgeſetz in Rechnung kommen, ſchon hier geltend zu machen. — Die Italiener verharrten nun zwar länger im byzantiniſchen Typus, erſt in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tritt Nicola Piſano auf, der durch liebevolles Studium der Antike und Naturbeobachtung den Schritt vollzieht, der in Deutſchland ſchon in jenen ſächſiſchen Sculpturen vollzogen erſcheint. Dagegen erkennt man in allem weiteren Fortgange, daß dieſes romaniſche Volk von Haus aus etwas vom claſſiſchen Formgefühle bewahrt; der Ausdruck wächst nicht zu der Innigkeit wie im ſog. germaniſchen Style, aber alle Formen bilden ſich in claſſiſch gefühlter Weiſe durch und, was das Wichtigſte iſt, die Italiener gehen nicht in den grundverſchiedenen Styl über, der jenem ſog. germaniſchen in Deutſchland folgt und vermöge ſeines Individualiſmus und Naturaliſmus ſpeziſiſch mehr maleriſch zu nennen iſt. Das Maleriſche dringt bei ihnen zunächſt auf einem andern, nicht ſo tief gehenden Puncte ein, auf dem es ſich zwar in Deutſchland auch geltend macht: der nächſte §. wird denſelben aufzeigen. Wir haben alſo den Gegenſatz eines reiner plaſtiſchen und mehr maleriſchen Styls in doppelter Weiſe: er erſcheint als ein nationaler, worin ſich die Italiener und die Deutſchen, doch vollſtändig erſt in der Kunſtweiſe der folgenden Periode, gegenüberſtehen, ſucceſſiv geſchichtlich dagegen durchlaufen ihn auch die Deutſchen ſelbſt in ihrer Kunſtgeſchichte.

§. 644.

Im durchgebildeten ächt mittelalterlichen Style geht dieſe Anmuth zwar nicht ganz verloren, wird aber zum bloßen Momente eines Ganzen, worin der Individualiſmus und Naturaliſmus in dem nun erſt zu einer reichen geſchichtlichen Welt auseinandergezogenen Kreiſe des Ideals mit einer Härte, einer

Entfaltung des Furchtbaren und Komiſchen, einer Eckigkeit der Formen, das Maleriſche der Compoſition in perſpectiviſcher Behandlung des Relief mit einer Beſtimmtheit herrſcht, welche auf den erſten Blick als bloße Manier und Verirrung erſcheint. Allein nicht nur erhält ſich auch jetzt noch ein Reſt ſtatuariſcher Würde und Gediegenheit, ſondern die ganze Kunſtgattung verzichtet durch die Art ihres Anſchluſſes an die Baukunſt auf Selbſtändigkeit, ergänzt dieſe in einem dichteriſchen Cyklus und bedeckt die harte Wahrheit ihrer Formen durch völlige durchgeführte Polychromie, mit welcher die ornamentiſtiſche Haltung des Ganzen wieder verſöhnt.

Der neue Styl tritt zuerſt in Flandern, hier bereits im vierzehnten Jahrhundert, auf und iſt ohne Zweifel von hier in Deutſchland eingedrungen. Das bunte Altarſchnitzwerk wurde niederländiſche Arbeit genannt (vergl. Geſch. der deutſch. Kunſt v. E. Förſter Th. 2, S. 17). Dieſer Styl könnte als gothiſch bezeichnet werden, weil man bei dem Gothiſchen doch vorzüglich an das nordiſch Eckige, ſtachlicht Individualiſirte zu denken gewohnt iſt. Wir haben uns bereits dagegen erklärt, daß er als Abfall vom Ideal aufgefaßt werde. Der Zug des Mittelalters war ein anderer, als der des Alterthums; was im Zuſammenhang antiken Entwicklungsganges Fall war, iſt im Mittelalter Steigen. Freilich ſetzt dieß eine andere Kunſtgattung als das Bett voraus, worin das weſentlich verſchiedene Ideal des Mittelalters ſeine Höhe erreicht: die Malerei; aber überall reißt die vorzüglich herrſchende, das Ideal einer Zeit ausſprechende Kunſt die andern Künſte mit ſich fort und in die Scharte, die dadurch den aus ihrem Weſen fließenden Stylformen geſchlagen wird, dringt verſöhnend und entſchädigend eben jener Zug des Ganzen mit ſeiner hohen Berechtigung. In Griechenland konnte die Malerei und Poeſie neben dem herrſchenden Zuge zu plaſtiſcher Idealität keineswegs den Styl entwickeln, in welchem ſich erſt die Fülle des Weſens dieſer Künſte zeigt, aber wir bewundern ſie doch, weil wir vom plaſtiſchen Grundgefühle fortgeriſſen die Mängel der Entwicklung mit der Vollkommenheit der plaſtiſchen Kunſt durch eine Uebertragung decken. Das mild Schöne des anmuthigen romaniſch-germaniſchen Styls iſt übrigens in dieſem herben Style nicht geradezu verſchwunden; wir erinnern nur an Ein Beiſpiel, die herrliche betende Maria der Kunſtſchule zu Nürnberg, wo ſelbſt der weiche Faltenfluß nicht fehlt. Auch in Chriſtusbildern dringen vereinzelt wieder ideale Bildungen durch, im Ganzen aber herrſchen grobe nordiſche Körper- und Geſichtsformen, eckige Bewegungen und Falten, die Trachten der Zeit treten rückſichtslos neben den idealen Gewändern der höheren Typen auf, der Künſtler greift nach den härteſten Zügen individueller Eigenheit, durchwandelt unplaſtiſch den Himmel und die Hölle der Affectenwelt des chriſt-

Digitized by Google

lichen Gemüthslebens und ſprudelt mit oder ohne Satyre den tollſten Humor aus, der namentlich auch die Thiergeſtalt, für deren normale Formen dem Mittelalter in intereſſantem Gegenſatz gegen das ganze Alterthum der Sinn abgeht, zu phantaſtiſchen, meiſt ſymboliſchen Gebilden verzerrt. Jene empiriſch geſchichtliche Vielheit, Hereinziehung der ganzen Geſchichte A. und N. Teſtaments, Reichthum der Legende, Anknüpfung der profanen Hiſtorie an die heilige, figurenreiche bewegte Handlung, das Mitdarſtellen der ganzen Umgebung (§. 642) dringt jetzt erſt ein und ſprengt das vorher noch geſchloſſenere, in Geſtalten ſparſamere Ideal auseinander. Das Mitdarſtellen des Hintergrunds, der Umgebung findet natürlich im Relief ſtatt und die unberechtigt maleriſche, perſpectiviſche Behandlung deſſelben iſt jener in der Anm. zu §. 643 erwähnte Punct, worin auch die Italiener ganz über das Plaſtiſche hinausgehen; das Relief überſpringt denn ſeine Grenzen bis zur völligen Nachahmung von Räumen, wo man in ein bewohntes Inneres hineinſieht. Vor Allem nun iſt zur gerechten Würdigung dieſes Styls geltend zu machen, was wir ebenfalls zu §. 415, 2. vorbereitend ſchon aufgeſtellt haban: rauhe, harte, eigenſinnig individuelle Formen können noch plaſtiſch ſein, wenn ſie Gewaltigkeit, wenn ſie die Gediegenheit des Mächtigen und Großen tragen. Das Mittelalter bewahrt, auch in Deutſchland, aus den Zeiten heidniſcher Naturkraft immer noch einen Zug vollwiegender, in ſich ungetheilter, ungebrochener Menſchheit, der ſelbſt die Härte barbariſcher Form plaſtiſch adelt; man ſehe nur z. B. die Großheit des Styls in mehreren von Ad. Krafts Stationen zu Nürnberg oder den Kopf Chriſti am Oelberge vor der S. Leonhardskirche in Stuttgart. Was durch dieſe Großheit nicht entſchuldigt iſt — und es iſt wahr, daß ſie weder da, wo ſie iſt, mit allen Härten verſöhnt, noch überhaupt allgemein hervortritt, ſondern das deutſche Weſen auch hier neben dem Großen ungeſchickt wahllos nach dem ganz Platten greift — das wird gedeckt zunächſt durch die Beziehung zur Baukunſt. Ihrem Zuge folgt dieſe Bildhauerei viel unſelbſtändiger, als im Alterthum: von der ſelbſtändigeren Aufſtellung an den Façaden, in den Vorhallen zieht ſie ſich mehr und mehr in die Hohlkehlen der Portale, wo die Statuen von der Architektur ſogar in ſchiefe Aufſtellung gedrängt werden, unter Baldachine, in Tabernakel an und auf Strebepfeilern, Tragpfeilern, zwiſchen das Ornament der Chorſtühle, Sacramentshäuschen, Lettner zurück und geht ſo im Zuge der architektoniſchen Bewegung als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Vom Altare vorher von der Malerei verdrängt nimmt ſie als Schnitzwerk einen Theil deſſelben wieder ein und liebt hier wie am Chorgeſtühl und andern geſchützten Stellen das weichere Holz, womit der herrſchende ornamentiſtiſche Charakter noch beſtimmter ausgeſprochen iſt. In dieſer

Stellung, als eine verſtärkt ausblühende Ornamentik, wird ſie in neuem Sinn maleriſch, nämlich eben als Blüthe einer an ſich ſchon in gewiſſem Sinn maleriſchen Architektur; aber auch dichteriſch, indem ſie das Epos der religiöſen Phantaſie noch beziehungsreicher, als im griechiſchen Tempel, namentlich allerdings auch in den Zuſammenſtellungen der Statuen am Portal mit dem Relief ſeiner Bogen-Füllung, entfaltet und ausſpinnt. Einzelne Gebäude, wie der Campanile zu Piſa, geben die Anknüpfung zu einem Ueberblick über die ganze Weltgeſchichte. — Iſt nun der Styl der Bildnerkunſt hier an ſich ſchon ein maleriſcher geworden, ſo iſt es nur natürlich, wenn die vollkommene Bemalung auch wirklich hinzutritt; die eckig harten Formen bedürfen hier der Farbe zu ihrer Milderung, wie in Wirklichkeit eine intereſſante, aber nicht normal ſchöne Geſichtsbildung nicht ohne Farbe gefällt. In der Holzſchnitzerei iſt zudem die Farbe ſchon durch die Trockenheit des Tons, den das Material hat, nahe gelegt. Hier iſt es denn, wo das Bemalen bis in die Einzelnheiten der Adern hinein völlig wie in der ſelbſtändigen Malerei durchgeführt wird, in einem Umfang alſo, wie ihn die Alten niemals kannten. Dennoch ſtellt ſich der geſpenſtiſche Eindruck der Wachsfigur (vergl. §. 608 Anm.) nicht ein: die viele Vergoldung, die Aufſtellung zwiſchen reichem Ornament, der Glanz der Oelfarbe läßt es nicht zur geiſtlos unheimlichen Illuſion kommen und was man raffinirter Abſicht der gemeinen Täuſchung nicht verzeiht, ſieht man der Naivetät, welche die Künſte vermiſcht, bei der übrigen Reinheit des Gefühls und Genialität gerne nach. Dieſe Genialität tritt z. B. in den Schnitzwerken der Syrlin in hoher Vollendung hervor; es iſt hier ein Schwung, eine Wärme der Belebung, welchem dem zwar in Formen reiner plaſtiſchen Styl der Italiener in ſelbſtändiger Höhe gegenüberſteht.

γ. Die moderne Bildnerkunſt.

§. 645.

1. **Die reine plaſtiſche Form wird nach claſſiſchem Vorbild in Italien erneuert, zuerſt mit einem noch der mittelalterlichen Innigkeit angehörigen Ausdruck naiver Anmuth, wobei das Maleriſche mehr nur in der Relief-Compoſition (vergl. §. 644) ſich behauptet. Eine Verbindung dieſer gereinigten Form mit einem gemäßigten charaktervollen Individualiſmus und Naturaliſmus tritt**

Digitized by Google

**als Andeutung eines neuen Styls vereinzelt auf. Bald aber dringt das Ma- 2
leriſche in einem andern Sinn ein, nämlich als leidenſchaftliche Bewegtheit, welche allmählig in eine aller plaſtiſchen Ruhe widerſprechende Manier der höchſten ſubjectiven Aufgeregtheit bei völlig zerblaſen behandelten gemein naturaliſtiſchen Formen, bald mehr im Sinne der falſchen Energie, bald des lüſternen Reizes übergeht und von Italien aus, anfangs vorzüglich in decorativen Anordnungen thätig, ſich allerwärts verbreitet. Neben der zweiten Stoffwelt des Mittelalters und des Alterthums iſt es vorherrſchend die Allegorie, worin ſich dieſe Manier bewegt.**

1. Das reine Formgefühl, wie es ſchon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Italienern ſich wieder entwickelt, iſt eine neue Belebung jenes reiner plaſtiſchen Sinnes, den wir ſchon §. 643 in dem Naturell dieſes Volks gefunden haben, durch die nun erſt mit vollen Mitteln des Verſtändniſſes in ihrem wahren Weſen erkannte Antike. Das ächt claſſiſch Plaſtiſche wird reſtaurirt: Renaiſſance. Bei einem Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia tritt dieſes Gefühl in der ganzen rührenden und lieblichen Jungfräulichkeit eines erſten warmen Wiederaufathmens hervor. Einen Zug naiver Innigkeit theilen dieſe Meiſter noch mit der Zeit des ſogen. germaniſchen Styles. Dabei tritt jene maleriſche Behandlung des Relief bei den Italienern allerdings gerade jetzt erſt in ihrem ganzen Umfang auf, dafür entſchädigt aber die edle Grazie der Figuren, nirgends mehr, als in den herrlichen Bronce-Thüren des L. Ghiberti. In Deutſchland ſehen wir die erſten Spuren des Einfluſſes der Italiener mit dieſem Zuge verbunden z. B. bei Veit Stoß; die claſſiſch gereinigten Formen treten nun aber da und dort in eine Miſchung mit einem andern Zuge, dem männlichen, dem ſtark naturaliſtiſchen und individuellen, der jetzt durch ſie gemäßigt wird, ohne daß er doch das Maaß einhält, auf welches er in der Zeit der reinen antiken Bildnerkunſt nach dem ſtrengen innern Stylgeſetze beſchränkt war. Dieſe Art von Mitte zeigt ſich nirgends merkwürdiger, als in den Werken Peter Viſchers; deutlich liegt der Einfluß der Italiener vor Augen, der aber eine nordiſch beſtimmtere, charaktervolle Markirung des Natürlichen und Individuellen nicht auszulöſchen vermocht hat. Vorzüglich am Sebaldusgrab tritt dieſer Styl in den Apoſtelgeſtalten, dem kleinen Standbilde des Künſtlers, noch mehr und beſonders lehrreich in den Reliefs auf. Das Gänſemännchen von P. Labenwolf ſteht auch in der Linie dieſer Richtung. Sonſt ſind es vorzüglich Monumental-Statuen, welche dieſen gereinigt charakteriſtiſchen Styl darſtellen; auch in Italien finden wir ihn z. B. an der Reiterſtatue des B. Colleoni in Venedig von Andrea del Verocchio. Wir werden auf die Bedeutung dieſer Erſcheinung, auf die wichtige Styl-

Digitized by Google

frage, die mit ihr gegeben iſt, zurückkommen. In der ſpäteren Renaiſſance fehlt es nicht an Werken, die in dieſer Richtung liegen, energiſchen Ritter- und Landsknechtgeſtalten als Wappenhalter, Ehren- und Grab-Monumente, ſelbſt der Rokoko hat noch ſchöne hiſtoriſche Büſten; allein es bemächtigt ſich der ganzen plaſtiſchen Kunſtrichtung zunächſt ein anderer Zug.

2. Man blicke zurück auf die geſchichtlichen Formen des ausgehenden Mittelalters §. 362 ff., dann der erſten Geſtaltungen der neuen Zeit §. 366 ff., die Entfeßlung des Individuellen, Subjectiven, die Jagd wilder Leidenſchaften, welche darauf folgt, die geſchweiften, luſtigen, bewegten Culturformen neben der noch nicht aufgegebenen hartſchaaligen Ritterrüſtung; ſpäter, nachdem die centraliſirende Monarchie ihren modernen Thron in Frankreich aufgerichtet, den Sinnenkitzel der eiteln Aufklärung mit ſeinen Formen; man vergleiche dann die Geſtaltung der Phantaſie ſelbſt auf dieſen geſchichtlichen Grundlagen, die „empfindſam gereizte, gewaltſam ſchwülſtige, ſubjectiv willkürliche“ Stimmung der Italiener zur Zeit des reſtaurirten Katholizismus (§. 473), die völlige Ausbildung dieſer Geiſtesform zur Effecthaſchenden Selbſtbeſpieglung und frivol galanten Süßigkeit, wie ſie in Frankreich vollendet wird (§. 476) und auch mit der Sentimentalität, die übrigens in Deutſchland in tieferer Bedeutung reagirend auftritt (§. 477), ſich verbindet: dieſe Stimmungen reißen denn nothwendig die Bildnerkunſt aus allem Gleichgewicht heraus. Frühe ſchon gibt in Italien ein Donatello den gereinigten Formen etwas von dem leidenſchaftlichen Wurf, welchen dann M. Angelo zu jener Ueberkraft, jener feurig bewegten „Hinwendung nach etwas außen Liegendem“ (vergl. Burkhardt a. a. O.) ſteigert, die bei ihm ſelbſt noch ſo genial groß iſt, durch die Genialität ihre Verletzung des plaſtiſchen Styls rechtfertigt, aber unnachahmlich doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Das Maleriſche iſt alſo jetzt in einer neuen Bedeutung eingedrungen: neben erworbener Kenntniß der plaſtiſchen Form-Schönheit beherrſcht es nicht mehr blos die Compoſition im Relief, ſondern als Affect den Ausdruck und die Bewegung. Es iſt darin ein ſo bewußtes Wirken auf Eindruck, daß man dieſe Erregtheit auch eine dramatiſche nennen kann, und an die Poeſie iſt man überdieß dadurch erinnert, daß dieſe Plaſtik namentlich decorativ auftritt; d. h. ſie folgt nicht mehr dem Zuge der Architektur im Großen und Ganzen, dieſe iſt ja jetzt nicht mehr die gothiſche, aber ſie ſchmückt mit ſinnreichen Anordnungen, Reliefs, zahlreicher Statuetten einzelne Theile derſelben, insbeſondere Grabmäler im Innern, und ſucht darin eine cykliſch beziehungsreiche Einheit von wirklichen Darſtellungen und allegoriſchen Beziehungen; dieß iſt nicht mehr ornamentiſtiſch, ſondern eine freie, planmäßig überlegte Anordnung, wobei der Bildhauer

Digitized by Google

auch das Architektoniſche, an das er dieſe Auszierung heftet, für ſeinen Geſichtspunct ſelbſt componirt. Zur völligen Auflöſung aller plaſtiſchen Geſetze wird die Manier des leidenſchaftlich Bewegten, dramatiſch Fortgeriſſenen durch Bernini ausgebildet. Das plaſtiſche Gleichgewicht, die Ruhe in ſich iſt rein weg, ein auswärts liegender Magnet ſcheint an allen Enden auf die Geſtalt zu wirken und ſie aus ihrem Centrum herauszuwirbeln, auch in die Gewänder und in die Haare fährt es wie ein zerzauſender, aufwühlender Wind. Eine beſondere Form, die neben dem heroiſchen Auffahren herrſcht, iſt der Ausdruck ekſtatiſcher Verzücktheit, wie ihn überhaupt der aufgeregte Katholiziſmus nach der Reſtauration pflegt. Neben dem Schwulſte der falſchen Kraft wird nun aber auch die Süßigkeit und der lüſterne Reiz der falſchen Grazie aufgenommen und zu einem Zweige dieſer Richtung ausgebildet. Daß die Formen an ſich, obwohl man ſeit der Renaiſſance das plaſtiſch Schöne wieder erkannt hat, in dieſer Herrſchaft der Manier ebenfalls aus Rand und Band gehen müſſen, erhellt von ſelbſt; ein neuer Naturaliſmus dringt ein, nicht mehr der tüchtig herbe des Mittelalters, ſondern ein gemeiner, vom zufälligen Modell entnommener: „Bernini ſuchte Formen, aus der niedrigſten Natur genommen, gleichſam durch das Uebertreiben zu veredeln und ſeine Figuren ſind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel“ (Winkelmann G. d. K. B. 2, S. 43). Der Muskel wird zum aufgedunſenen Ballen, die erhitzte Ader ſchwillt und wo das Weiche geſucht wird, zittert das ſchwammige Fett. Dieſe Manier hat ſich wie der frühere Styl der noch tüchtigeren Renaiſſance von Italien aus vor Allem nach Frankreich verbreitet; hier wird das Theatraliſche, was an ſich ſchon in ihr liegt, durch die den Franzoſen ihrem Naturell nach eigene Richtung auf ſolchen ſeiner Wirkung ſelbſtgefällig bewußten Effect, hier beſonders auch das Süße und der falſche Reiz auf ſeine Höhe getrieben. An bedeutenden Talenten, die innerhalb der Verirrung Geniales leiſten, fehlt es jedoch weder hier, noch in Deutſchland, wohin dieſe Formen, wie über Spanien und England, ſich verbreiten (Schlüter). Was nun die Stoffwelt betrifft, ſo wird wohl im Einzelnen das geſchichtliche Leben ſelbſt in Monumental-Statuen und einfach menſchlichem Genre mit friſcher und kräftiger Hand ergriffen; es iſt zu 1. erwähnt, daß ſelbſt der Rokoko ſich namentlich noch durch ſchöne hiſtoriſche Büſten auszeichnet; das Wichtigere aber iſt, daß dieſe Epoche kein Bewußtſein davon hat, wie unvereinbar ihre Manier mit den Gegenſtänden der zweiten Stoffwelt iſt, daß ſie vielmehr ihren höchſt ſubjectiven Geiſt ohne Scrupel in die vom naiven Glauben geſchaffene, objectiv ernſte mythiſche Geſtaltenwelt des Mittelalters und freilich hart daneben in die ſeit der Renaiſſance mit Begierde aufgegriffene antike Götter- und Heroenwelt hineinſchüttet und außerdem, daß dieſe

Digitized by Google

Geſtalten in ihrem Bewußtſein zu bloßen Allegorien geworden ſind, im heißen Treibhaus ihrer aufgeregten und doch hohlen Phantaſie eine überquellende neue Allegorienwelt hervortreibt. Die Unnatur wird hier überhaupt doch mit einer gewiſſen Naivetät betrieben.

§. 646.

Die neue Zeit kehrt zum wahren Verſtändniſſe der Antike und des bildneriſchen Stylgeſetzes zurück; allein durch die kritiſch vollzogene Auflöſung des Mythus und die vollendete Ungunſt der Culturformen iſt ſie im Gebiete des ausdrücklich Idealen und ſelbſt des allgemein und rein Menſchlichen auf den ſchmalen Raum der Reproduction durch künſtleriſche Rückverſetzung eingeſchränkt. Dagegen entwickelt die moderne Bildnerkunſt ein größeres Maaß eigener Lebenskraft im Gebiete des geſchichtlich Monumentalen, worin jener Anſatz eines mittleren Styls zwiſchen dem claſſiſch reinen und dem naturtreuer individualiſtrenden (§. 645, 1.) als ein der Fortbildung fähiger Keim ſich erweiſt.

Die Auflöſung der zweiten Stoffwelt iſt in §. 466 ausgeſprochen. Die Sculptur iſt aber eine weſentlich Götterbildende Kunſt; die Reinheit der Form im Sinne der directen Idealität, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſetzt ja Götter voraus. Im Begriffe der Verſöhnung der Subjectivität mit der Objectivität, der als das Weſen des modernen Ideals aufgeſtellt iſt, liegt allerdings auch dieß, daß wir die Natur der tranſcendenten Weſen, nachdem wir nicht mehr in die Illuſion ihrer wirklichen Exiſtenz verwickelt ſind, erſt recht erkennen und verſtehen; auch iſt in und zu §. 466 zugegeben, daß wir ſie unter Anderem auch noch müſſen bilden dürfen, ſo wie im Schluß der Anm. zu §. 444 die Unentbehrlichkeit der Allegorie in der bildenden Kunſt bereits angedeutet iſt. Ganz ohne Götter und Allegorien kann die ſtumme Bildnerkunſt, wo ſie eine inhaltsvolle Idee in der Abbreviatur Einer Geſtalt oder weniger Geſtalten ausdrücken ſoll, gar nicht auskommen. Allein dieß iſt kein wahres Leben, keine Kunſtwahrheit mehr; es iſt eine formale Reſtauration; vollends die Bildung neuer tranſcendenter Weſen führt zu Lügen, wie die einer Bavaria, wo die ſtylvolle Ausführung eines inhaltloſen, rein hohlen Gedankens den peinlichſten Widerſtreit der Empfindung erregt. Ueber die vollendete Ungunſt der Culturformen vergl. §. 376, 2. Sie hat uns auch den Boden des Genre, wo es gilt, ſchöne und glücklich entwickelte Menſchheit in ihren allgemeinen Zügen ohne hiſtoriſches Datum im Abglanze der Götterſchönheit darzuſtellen, auf äußerſt ſchmale Grenzen eingeengt. Wir ſehen kein Nacktes, kein frei fließendes Gewand,

Digitized by Google

keine ſchönen Spiele mehr. Ein Fiſcher, eine Fiſcherinn, ein Ballonſchläger, eine Amazone u. ſ. w., das tritt oft glücklich gelungen, aber in kümmerlicher Vereinzelung auf. Das Auge ſieht aber überhaupt nicht mehr plaſtiſch, die Phantaſie iſt nicht mehr plaſtiſch geſtimmt, dieß iſt ſchon in §. 468 ausgeſprochen. Unter dieſen Umſtänden hat die Rückführung unſerer Erkenntniß zur wahren Anſchauung der Antike, vermittelt durch den großen Winkelmann, dann durch die Wiederauffindung antiker Kunſtwerke aus der beſten Zeit griechiſcher Sculptur zu keiner neuen Blüthe dieſer Kunſt führen können. Wohl iſt, nachdem Canova zwiſchen die Ausläufer des Berniniſchen Styls und die Erneuerung der reinen plaſtiſchen Schönheit in die Mitte getreten, ein Dannecker der letzteren ſchon näher gekommen war, der große Regenerator Thorwaldſen erſchienen, wohl ſind ihm bedeutende Künſtler, namentlich auch in Deutſchland, gefolgt, aber es bleibt dabei, daß in dem idealen Gebiete Alles blos Reproduction durch geiſtvolle Rückverſetzung in ein entſchwundenes Phantaſie- und Kunſtleben iſt, ähnlich wie eine gelungene Aufführung griechiſcher Dramen auf unſeren Bühnen. Die ideal ſchöne Form bleibt für uns eine Reſtauration wie der Olymp. Dagegen ſucht nun der §. mit Rückweiſung auf §. 645, 2. eine Linie zu bezeichnen, auf welcher die moderne Sculptur mit vollerer Kraft fortzuleben die Ausſicht hat, in einem Zuſtande, worin (um bei einem ſchon gebrauchten Bilde zu bleiben) der eine Lungenflügel, der ihr geblieben, ſo erſtarkt, daß der Verluſt des andern verſchmerzt wird. Wir werden in andern Künſten deutlicher beſtimmen können, von was es ſich hier handelt; wir werden in der Poeſie ſehen, wie es einen Styl geben muß, der Shakespeares Naturaliſmus und Individualiſmus mit dem Princip claſſiſch idealer Schönheit zu einem Dritten, Höheren vereinigt, worin die Verirrungen und Barbariſmen jenes nordiſchen Stylprincips ſich ausſcheiden, während ſeine Charakterſchärfe in der Läuterung ſich erhält. Nicht ebenſo beſtimmt können wir von der Bildnerkunſt ausſagen, daß ſie auf dieß Ziel loszuſteuern habe; zu tief liegt in ihrem Weſen die direct ideale Schönheit, als daß ein ſolcher mittlerer Styl zwiſchen dem Antiken und Mittelalterlichen, dem Südlichen und Nordiſchen, wenn ſie ihn findet, nun eine volle Blüthe dieſer Kunſt genannt werden könnte. Aber etwas iſt daran; jener Styl Peter Viſchers hat etwas von Shakespeare; es muß dahinaus eine zwar nicht ſchwunghaft reiche, aber doch tüchtige Zukunft liegen. Die beſten Werke eines Rauch, Schwanthaler, Rietſchel liegen, nachdem J. G. Schadow mit einem ſtyliſtiſch ungebundneren, aber warmen Naturaliſmus vorausgegangen, auf dieſem Wege einer Durchdringung geſchichtlich herberer, individuell charaktervoller Formen mit einem Stylgeſetz, das ſie doch im Sinne ſtrengerer Großheit und reineren Maaßes bindet, als dieß die gothiſche Zeit, dann auf andere Weiſe die ſpäte

Digitized by Google

Renaiſſance und der Rokoko that. Es handelt ſich vorzüglich um Denkmal und Grabmal, im Material um das Erz, in der Compoſition um Relief, Statue und namentlich Statuengruppe, wie wir denn insbeſondere auf den Werth der aufgelöſten Gruppe in der Art jener Lyſippiſchen turma Alexandri zu §. 628, 2. hingewieſen haben. Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen.

Digitized by Google

Anhang.

Die verzierende Bildnerkunſt. Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk.

§. 647.

**In mannigfachen Uebergängen aus der untergeordneten Tektonik (§. 596) 1.
heraustretend ergreift die Bildnerkunſt das Zweckmäßige, um es zu verſchö-
nern (vergl. §. 546); insbeſondere legt ſie ſich als umgekehrtes oder eigent-
liches Relief an kleine Flächen in der Stein- und Stempelſchneidekunſt. Dieſe
Zierplaſtik bringt zwar auch ganz freie Werke hervor, die aber vermöge
der Kleinheit ihres Maaßſtabs nur zur ſchmückenden Aufſtellung dienen. Eine 2.
Bildnerkunſt in lebendigem Naturſtoff (§. 548) iſt die Gymnaſtik, nicht
als Uebung, ſondern als vollendete Fertigkeit, die im feſtlichen Spiele, ins-
beſondere durch Wettkampf, aufzeigt, wie ſie die leibliche Erſcheinung zum le-
bendigen Kunſtwerke durchgebildet hat.**

1. Wie die Baukunſt als untergeordnete Tektonik mit ihren unendlichen Ornament-Formen, ſo dringt nun die Bildnerkunſt in das unmittelbare Leben ein, dient ihm als blos anhängende Schönheit, quillt an allen Orten wie ein unter dem rauhen Boden der Nothdurft verborgenes Leben hervor und ſcheint, indem ſie in unendlichen Bildungen aufſproßt und das Harte, das Nackte umrankt, dem erfreuten Auge ſagen zu wollen, daß die organiſche Form und vor Allem ihr Höchſtes, der ſchöne Menſch, das Geheimniß der Erde iſt. Wir nehmen hiemit als Aufſtellungsgrund für den erſten Zweig blos anhängender Kunſtform auch hier zuerſt die Verſchönerung des Zweckmäßigen aus §. 546 auf. Zum Zweckmäßigen gehört auch das Angenehme, das als ein Ueberſchuß des Zweckmäßigen zu faſſen iſt: die Zierplaſtik ſchmückt nicht nur Solches, was einem geforderten Zwecke dient, ſondern auch Solches, was an ſich überflüſſig und ſelbſt bereits Schmuck, Mittel zum ſchöneren Lebensgenuß iſt. Das Gebiet, das hier vor uns liegt, iſt ſchon in §. 596 2. berührt, ja betreten, denn es gibt keine feſte Grenze zwiſchen der untergeordneten Tektonik und der Zierplaſtik, weil jene im Ornament wie die Architektur im Großen bereits in die Nachbildung organiſcher Form hinüberblüht. Wir ſahen das Plaſtiſche auftauchen, wo die runde Linie herrſcht, ein-

Digitized by Google

treten, wo die Zierrath Organiſches nachbildet, ausdrücklicher in dem Grade ſich herausarbeiten, in welchem ein Geräth, Schmuck u. ſ. w., namentlich vermöge ſeiner Kleinheit, ganz in organiſche Formen ſich auflöſen läßt. Die feine Symbolik, durch welche der ächte Künſtler Zweck und Bedeutung des Gegenſtands ausſpricht, iſt dort in Anm. 2. beſprochen. In das Gebiet dieſer anhängenden Plaſtik gehört denn namentlich ein Miniatur-Relief, das ſich an kleine Flächen legt. Zunächſt zum Zwecke des Siegelns wird auf eine harte Fläche ein kleines Bildwerk vertieft eingegraben: ἔντυπον, ἔγγλυφον, intaglio; ein umgekehrtes Relief, das im Abdrucke zum eigentlichen wird. Erſt in der ſpäteren Zeit des Luxus fing man im Alterthum an, dieſe Siegel an Ringen zu tragen. Hier pflegte man denn vor Allem edle Steine zu wählen, denn die Zierplaſtik legt mit Fug und Recht einen Werth auf die Koſtbarkeit des Materials und das Siegel ſollte ja nun zugleich Schmuck ſein (daher: Gemmen); bei Aermeren vertrat Glas die Stelle (Paſten). Als Beiſpiel freien Spiels mit Analogien im Ornamente mag hier noch angeführt werden, daß die Griechen die Faſſung des Steines in Gold, da ihnen dabei der in der Schleuder ruhende Stein einfiel, gewöhnlich in dieſer ſinnreichen Form behandelten. Bei dieſen Arbeiten galt es nun, im kleinſten Maaßſtabe, bis zu dem Grade, wo das Werk mit der Lupe geſehen ſein will, im härteſten Material, alſo mit den größten techniſchen Schwierigkeiten doch die reinſte Kunſtform zu entwickeln, und die Griechen haben dieſe Aufgabe in unerreichter Vollendung gelöst, wiewohl die Kleinplaſtik des Luxus begreiflichermaßen nicht in der Epoche des hohen, ſondern erſt des ſchönen, rührenden Styls (Skopas und Praxiteles) gewöhnlich wird und ihre volle Ausbildung erſt zur Zeit des Lyſippus durch einen Pyrgoteles erhält. Je mehr nun bloßer Schmuck, deſto mehr wird die eingetiefte Form zwecklos und tritt in der makedoniſchen Zeit an die Stelle des Eingeſchnittenen das eigentliche Relief: ἔκτυπον, ἀνάγλυφον, cameo; bei durchſichtigem Stein erſchienen aber, gegen das Licht gehalten, auch die Intaglien als Relief. Verſchiedengefärbte Lagen des Edelſteins, namentlich Onyx, wurden, wie neuerdings die innere Schichte gewiſſer Muſcheln, zu einem Anfluge von Polychromie benützt. Dieß kleine Relief dient nun nicht mehr blos als Ring, ſondern wird an koſtbarem Geräthe, wie Bechern, Leuchtern u. ſ. w. angebracht, eine Sitte, die namentlich auf das frühere Mittelalter überging; unſere Zeit liebt es an Brochen u. dgl. Es gehört nun dieſe kleine Welt mit allem verzierenden Werke des Bildners, namentlich dem größeren Relief, das an Gefäßen, Waffen, Geräthe aller Art im verſchiedenſten Material durch verſchiedene Arten der Technik ſich anſchmiegt, in Ein Gebiet zuſammen, ſie fordert aber dieſe beſondere Hervorhebung, weil wunderbar bei ſo

Digitized by Google

kleinem Maaßſtabe die griechiſche Künſtlerhand den ganzen Stoff der Sage, Mythologie, Genre, Porträt in den herrlichſten Stylformen wie durch einen unendlich verkleinernden Spiegel gebrochen und dieß niedliche ideale Spiegelbild, leicht tragbar, daher den Menſchen auf Tritt und Schritt begleitend auf die unmittelbarſte Wirklichkeit geworfen, ſo zu ſagen in die engſte Ritze derſelben getrieben hat. Einem äußern Zweck enger verſchwiſtert bleibt dieſe kleinſte Plaſtik als Stempelſchneidekunſt, welche die *Münze* zum Kunſtwerke bildet; obwohl der blos äußere Zweck auch hier verſchwindet, wenn die Münze nicht Verkehrsmittel iſt, ſondern zum Andenken an große Ereigniſſe, zur Ehre bedeutender Menſchen geprägt wird (Medaillon). Wir haben den hohen Schwung, die Energie des Gepräges, wodurch die griechiſche Kunſt, beſonders in Sicilien, auch auf dieſe metalliſchen Flächen den verkleinerten Wiederſchein ihrer ſtylvollen Idealwelt gezaubert hat, bekanntlich nicht wieder erreicht. — Ganz frei von unmittelbarer Anlehnung wird die Zierplaſtik in kleinen Figuren, die zum Schmuck auf Schränke, Tiſche, kleine Conſolen aufgeſtellt werden; ſie bleibt aber auch hier bloße Zierplaſtik, weil ſolche Dinge von Producten der Zweckmäßigkeit zwar gelöst, aber doch nur zur Ausſchmückung derſelben in beliebiger Aufſtellung beſtimmt, daher auch klein, beweglich, portativ ſind. Allerdings beginnt die Zierplaſtik, wie zu §. 609 geſagt iſt, eigentlich ſchon da, wo das Werk die natürliche Größe nicht überſteigt oder auch nur mäßig unter ſie herabgeht, allein wenn die Kunſt einmal die ſchwungvolleren Größen-Verhältniſſe aufgibt, da beeilt ſie ſich lieber, durch völlige Kleinheit des Maaßſtabs zu zeigen, daß hier nicht monumentaler Boden iſt. Bei dieſem Kleinwerk iſt der Künſtler ebenfalls berechtigt, den Werth des Materials ganz weſentlich mitwirken zu laſſen, da in allem nur Anhängenden ſolche Rückſicht ihr gutes Recht hat: edle Metalle, Elfenbein, edle Hölzer mögen durch Glanz und Farbe das Auge reizen und erfreuen. Daneben darf die Kunſt hier füglich auch als Kunſtſtück auftreten, nur fordern wir, daß ſie zugleich Kunſt bleibe und Styl zeige. Auch dieß verſtand Niemand mehr, als die Griechen, die in der ſog. Mikrotechnik bis dahin gingen, daß ſie Viergeſpanne bildeten, die eine Fliege bedecken konnte und die doch in Formen plaſtiſch ſchön waren, wie jene mikroſkopiſchen Gemmenbilder. In neuerer Zeit hat ſich die Rokoko-Periode, deren Manier in dieſem Gebiete noch am gefälligſten iſt, ſehr fruchtbar in Zierfiguren erwieſen, namentlich im Komiſchen viel Niedliches und Ergötzliches hervorgebracht. Natürlich darf in der Zierplaſtik das Komiſche ſich freier entfeſſeln, ſatyriſch als Caricatur auftreten und ſo das Moment in Wirkung ſetzen, das in §. 547 als Grund der Aufſtellung eines beſondern Zweigs ausgeſprochen iſt; allein zu einem eigentlichen Zweige darf es die Bildnerkunſt auch hier

Digitized by Google

nicht treiben, vergl. die Anm. jenes §. Die neueſte Zeit verſieht das ausſchmückende Bedürfniß vorherrſchend durch mechaniſche Nachbildungen. Dieſes Moment, das im §. 549 als einer der Eintheilungsgründe für die anhängenden Zweige aufgeführt iſt, haben wir hier im §. nicht beſonders aufgeführt, es wird erſt in der Malerei wichtiger; in der Plaſtik iſt der Abguß und Abdruck von Kunſtwerken mittelſt verkleinernder Formen in Gyps, Thon, Glas, Erz, Kupfer, Eiſen, Zink, Gutta-Percha, Wachs, Papierbrei u. ſ. w. bis zu Tragant und Zucker herunter nur ein Mechaniſches, das freilich in der letzten Ueberarbeitung zum Theil noch der feineren, künſtleriſch gebildeten Hand bedarf, deſſen Werth aber nicht verkannt werden ſoll, denn dieſer Nebenzweig vervielfältigt das Kunſtwerk, ſtreut es in das Leben, in die Wohnung des Bürgers und wirkt ſo zur Verbreitung des äſthetiſchen Sinnes, zur Veredlung des Daſeins.

2. Wir haben die Gymnaſtik an andern Stellen des Syſtems in doppelter Beziehung ſchon aufgeführt: als Mittel, die menſchliche Schönheit zu entwickeln, damit der Künſtler Geſtalten vorfinde, wie er ſie braucht (vergl. §. 330. 615), dann aber auch als eine Thätigkeit, die in ihrer Ausübung unmittelbar der Kunſt Stoffe, Gruppen, Scenen darbietet, ſowohl in ihrer gewöhnlichen (vergl. §. 348 Anm. 2.), als auch namentlich in ihrer feſtlichen (§. 329). Die letzte Form nehmen wir jetzt wieder auf, aber in anderer Bedeutung, nämlich nicht als Stoff für die Kunſt, ſondern als ein Schauſpiel, ein Kunſtwerk für ſich: die Gymnaſtik, die nicht den Leib als Seelen- und Charakter-Organ erſt bildet, ſondern die gewonnene Bildung deſſelben rein aufzeigt, ſo daß dieß Aufzeigen Selbſtzweck iſt, tritt nun auf als eine lebendige Plaſtik, die nur darum blos anhängende Kunſtform iſt, weil ſie in lebendigem Naturſtoffe darſtellt. Hier macht ſich alſo dasjenige Moment geltend, das in §. 548 als Grund eines beſondern Zweigs anhängender Kunſt aufgeſtellt iſt. — Die Gymnaſtik, welche die Schönheit aufzeigt, die ſie als Uebung ausgebildet hat, iſt Spiel, d. h. Thätigkeit um der Thätigkeit willen mit blos ſcheinbarem Zweck, Thätigkeit als reine Form, aber ein durch die Kunſt erhöhtes Spiel. Sie tritt zunächſt auf als reine Aeußerung des gewöhnlichen Spieltriebs, als harmloſe Ergötzung, die nicht auf Zuſchauer berechnet iſt. Hievon iſt ſodann eine zweite Stufe zu unterſcheiden: die Gymnaſtik als ernſte, zweckſetzende Uebung, die aus dem Spiele das Geeignete ausſcheidet, um es eben für ihren Zweck zu verwenden. Daneben erhält ſich das urſprüngliche Spiel als eine Nachbarform der Gymnaſtik, welche mehr und weniger iſt, als dieſe: mehr, weil ſie zwecklos iſt, ein freier Selbſtgenuß des aus Geſchäft und aus bloßer Befriedigung der Sinnlichkeit zur harmoniſchen Bewegung ſeines einfachen,

Digitized by Google

ungetheilten Weſens entlaſſenen Menſchen, des Menſchen in ſeiner reinen und hohen Kindheit; weniger, weil die Gymnaſtik als ernſtes, Zweckſetzendes Mittel erſt eintreten muß, um die höhere, dritte Stufe möglich zu machen, nämlich das Spiel in der geſättigten Bedeutung, welches mit der Abſicht, daß es geſchaut werde, eine große Entfaltung der gewonnenen Kraft, Gewandtheit, Schönheit künſtleriſch anordnet und dieſem Schauſpiele den gewichtigen Ernſt der tieferen Bedeutung verleiht: daß eine Gemeinde, ein Volk ſeine Kraft, ſeine Fülle und Schönheit ſich ſelbſt zeige, darin ſeiner nationalen Tüchtigkeit ſich bewußt werde und die pflegende, ſegnende, ſchützende Gottheit als den innern Genius eines allſeitig und harmoniſch entwickelten Volkslebens gegenwärtig anſchaue. Das Spiel der erſteren, zufälligeren Art verhält ſich dazu wie die wildwachſende Blume zum wohlgeordneten Strauß, zu einem paradieſiſchen Garten; doch empfängt es von dieſer höheren Form ſelbſt auch Rhythmus und Reichthum. Die Griechen waren unendlich erfinderiſch in ſolchen harmloſen Spielen, die bei uns mit aller übrigen Friſche des Lebens mehr und mehr verkommen, und das Ballſpiel der Nauſikaa und ihrer Gefährtinnen mit taktmäßiger Bewegung und Geſang mag uns ſagen, wie auch ſolche kindliche Beluſtigung zum kleinen Kunſtwerke wird. Mit dem Verfall der Volksfeſte haben wir aber auch die höhere Form, das nationale Feſtſpiel ſo ſehr eingebüßt, daß wir die frei äſthetiſch ſich aufzeigende Gymnaſtik eigentlich nur noch in der Aftergeſtalt kennen, wo ſie von Kunſtreitern, Gauklern, Seiltänzern um Geld gezeigt wird. Da hat die Gymnaſtik ihre ethiſche Bedeutung verloren; ſie gilt nur als körperliche Virtuoſität, wie denn die neuere Zeit überhaupt gewohnt iſt, ſie auch in ihrem Uebungszweck nur phyſiſch aufzufaſſen, ein Beweis, daß ihr der Grundbegriff, der Begriff des Bandes, abhanden gekommen iſt. Die Gymnaſtik iſt in ihrem innerſten Weſen kein ſinnliches, ſondern ein geiſtig ſittliches Thun, indem ſie den Leib als bloßen Stoff tödtet, um ihn zum Organ und Bilde des bewohnenden Geiſtes zu beleben, und indem ſie den Leib des Einzelnen als einzelnen Stoff tödtet, um ihn zum organiſchen Gliede des Volks-Ganzen in ſeiner Geſammtbewegung, weſentlich auch der wehrhaften zu erwecken. Sie quält und ſchüttelt daher die träge Maſſe recht tüchtig, damit ſie nicht zum faulen Ballaſte des Geiſtes, zum iſolirten Klumpen werde, und die Asceten der falſchen Religion, wie die negativen Moraliſten und überhaupt alle Barbaren der Bildung bedenken nicht, daß der Leib, der aus Verachtung des Sinnlichen gymnaſtiſch nicht durchgearbeitet, nicht ausgewickelt wird, genau ebenſo zum Sumpfe herabſinkt, worin die roheſte Sinnlichkeit ſich ausheckt, wie der Leib des grobſinnlichen Menſchen in üppiger Blüthe verweſend den unſterblichen Geiſt mit ſeiner Verfaulung anſteckt. Nimmt nun der Geiſt

vermittelſt dieſer Durcharbeitung ſeinen Leib erſt an ſich, ſo ſcheint er auch erſt dadurch wahrhaft aus ihm heraus und die Gymnaſtik iſt ſo das Band, welches die Einheit ſchafft im Weſen des Menſchen, und dieſe Einheit iſt Schönheit. Die Barbaren der Bildung bedenken auch dieß nicht, daß die Schöpfung der Schönheit, zu welcher der Wille durch allſeitige Ausbildung den Leib entfaltet, Pflicht iſt, indem das Sittengeſetz dem Menſchen nicht freiſtellt, ob er dem Mitmenſchen in ſeiner Geſtalt ein Zerrbild der Menſchheit aufzeigen will oder ein wahres Bild. Die Griechen wußten wohl, was ſie thaten, wenn ſie die Schönheit wie eine Tugend ehrten; ſie wußten wohl, daß, wo Geſchlecht auf Geſchlecht bemüht iſt, den Körper zu dem auszubilden, was er ſein ſoll, die Formen ſich allgemein zu der Reinheit entwickeln müſſen, die der Einzelne durch den Adel ſeines innern Lebens und die beſondere künſtleriſch gymnaſtiſche Arbeit zur volleren Schönheit zu erheben wirklich fähig iſt. Die Gymnaſtik iſt alſo weſentlich die Thätigkeit, worin der Wille die ſinnliche Erſcheinung des Menſchen durch ſeine bildende Arbeit als die Realität ſeines Geiſtes ſetzt, ſie iſt die Kunſtſchöpfung des ſinnlichen Daſeins, abſolute Grundbedingung im Verſöhnungsprozeſſe der Perſönlichkeit, worin ſie ihre Gegenſätze, Geiſt und Leib, zur Harmonie erhebt (vergl.: D. Gymnaſtik d. Hellenen u. ſ. w. von Otto Heinr. Jäger). Hier aber haben wir die Gymnaſtik nicht unter dem Standpuncte der Pflicht, unter den ſie unbedingt zu ſtellen iſt, ſondern als die ſchon vollzogene Kunſtſchöpfung des Leibes zu betrachten, welche ihr Werk im feſtlichen Schauſpiele aufzeigt. Das Aufzeigen wäre jedoch zu ſehr bloße Form, wenn nicht ein Reiz des Zweckes, ein Sporn für den Gymnaſtiker hinzuträte, wie ſolcher in dem Eifer, ſeine Aufgabe zu löſen und Beifall zu gewinnen, noch nicht in hinreichender Kraft enthalten iſt: das Aufzeigen muß Kampf ſein, aber nicht ernſter Kampf, ſondern Wettkampf um einen Ehrenpreis, ſei es, daß der Wetteifer nur darin beſteht, daß Mehrere gleichzeitig dieſelbe Uebung ausführend darſtellen und jeder den andern zu übertreffen ſucht, oder daß ſie im Scheine feindlichen Kampfs gegeneinander ſich angreifen und zu überwinden ſtreben (wie im Ringen u. ſ. w.); beides umfaßt der Begriff der Agoniſtik. Ausgeſchloſſen iſt nicht Gefahr, denn ohne dieſe gibt es keine Gymnaſtik, aber rohe Form und bitterer, blutiger Ernſt; das Athletenweſen mit ſeinem wilden Fauſtkampf und Ringfauſtkampf (Pankration) war Ausartung der Agoniſtik, die römiſchen Gladiatorenſpiele reine Scheuslichkeit. Es wäre nun eine ſchöne Aufgabe, in einer Aeſthetik der Gymnaſtik alle Hauptformen derſelben ſo aufzuführen, daß an jeder gezeigt würde, wie ſie zunächſt vorzüglich einen Theil des Organiſmus und dieſen Theil in anderer Richtung und Weiſe, als jede andere, in Anſpruch nimmt, von da aus aber die Bewegung

Digitized by Google

über die ganze Geſtalt verbreitet; es entſtünde eine Reihe ſchöner Bilder, das Bild des Läufers, Springers u. ſ. w.; dann wäre darzuſtellen, wie in den combinirteren Uebungen dieſe verſchiedenen Bilder ſich vereinigen und das Einzelne würde nun zum Syſteme eingeſammelt; einen gediegenen Grund für eine ſolche Anſchauung der Gymnaſtik hat die genannte, nur in der Darſtellung zu ſehr überfruchtete Schrift von Jäger gelegt. Wir geben nur eine flüchtige Ueberſicht, wobei wir von Allem abſehen, was nur Vorſchule iſt. Erſtens: Einzelthätigkeit ohne Kampf, d. h. ohne (ſcheinbar) feindliches Meſſen der Kräfte. Bewegung in die Höhe oder Höhe und Weite zugleich: freier Sprung (hauptſächlich die Füße betheiligt), Stabſprung (Arme mitbetheiligt), beides über Hinderniſſe oder ohne ſolche. Bewegung in die Weite: Lauf (wieder hauptſächlich die Füße betheiligt), frei oder mit Hinderniſſen (d. h. mit Sprung über Gräben u. ſ. w., mit Tragen von Waffen, Fackeln verbunden), hiezu Schwimmen, wo mehr die Arme wirken; Verbindung der Vorwärtsbewegung mit den Kräften des Thiers oder mit einem mechaniſchen Mittel oder mit beiden zugleich: Reiten, Schiffen, Fahren. Wurf mit dem Stein, Ball (ſchönes Ballone-Spiel in Italien), Diſkus, Schleuder, Speer, Unterſchied der Schönheit in Kern- und Bogenſchuß; der Fortſchritt zu erleichternden Mechaniſmen bricht der gymnaſtiſchen Schönheit ab, ſo zuerſt Pfeil und Bogen, dann Armbruſt, dann vollends das Schießgewehr. Zweitens: Kampf als ſcheinbar feindliches Meſſen der Kräfte; ohne Waffen: Ringen, Betheiligung aller Glieder (der Fauſtkampf fällt nach Obigem weg); mit Waffen: Schwert oder Degen auf Hieb oder Stoß oder beides; Lanzenſtoß zu Fuß, zu Pferd (Turnier), zu Schiff (Schifferſtechen). Einfach vereinigten die Griechen in ihrem Pentathlon (Lauf, Sprung, Wurf des Diſkus, des Speers, Ringen) die weſentlichen Formen, um die Vollendung des Organiſmus nach allen Seiten zu entfalten, und der Pentathlet war zwar nie in Einer Form ſo ſtark, wie der, welcher ſich nur in ihr zeigte, aber er war durch dieſe Allſeitigkeit der edelſte, vollendetſte, geehrteſte, ſchönſte Wettkämpfer. Drittens: Geſammtbewegung und Kampf von Maſſen; hier tritt ein neues Element, das zwar in Griechenland auch bei den andern Formen nicht fehlte, mit Nothwendigkeit ein, nämlich das Rhythmiſche, denn Maſſenbewegungen, Evolutionen, Figurenzeichnen im Großen mit einer geordneten Menſchenmenge, die zugleich einen Kampf mit Waffen darſtellt oder nicht, ſetzt weſentlich die Leitung durch Tact und Tempo der Muſik voraus. Dieß iſt nun aber bereits Orcheſtik und gehört in den Anhang zur Muſik. Wir haben einen Reſt der rhythmiſchen Maſſenbewegung in der militäriſchen Evolution und dem Scheinkampf kriegeriſcher Maſſen, wie er auch abgeſehen vom Uebungszweck als Schauſpiel veranſtaltet wird, aber es iſt ein dürf-

tiger Reſt, weil der taktiſche Zweck das freie Spiel der Figuren ausſchließt; übrigens iſt klar, daß die Einübung des Einzelnen zur kriegeriſchen Geſammtbewegung in unſerer Zeit darum ſo ſchwer iſt, weil wir ſonſt keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen kennen. In aller Gymnaſtik bleiben die Griechen ebenſoſehr muſtergültiges Ideal wie in der reinen, ſelbſtändigen Bildnerkunſt, und ihre großen Feſtſpiele glänzen ſelbſt in der ſchwachen Vorſtellung, die wir davon haben, als unerreichtes Bild der höchſten nationalen Herrlichkeit. Das Geſchichtliche gibt in Vollſtändigkeit J. Heinr. Krauſe: Olympia oder d. großen olymp. Spiele u. ſ. w. D. Gymnaſtik u. Agoniſtik der Hellenen. D. Pythien, Nemeen u. Iſthmien. — Endlich muß noch ein weiteres anhängendes Gebiet mit einem Wort erwähnt werden: das Handwerk, das den Körper bekleidet, denn es ſetzt plaſtiſchen (zugleich freilich auch maleriſchen) Sinn voraus. Auch Pferdeſchmuck will mit äſthetiſchem Gefühl behandelt ſein; das wußten die Orientalen, die Griechen, das Mittelalter, und weiß der heutige Orientale beſſer, als die ſtumpfe Mode unſerer Zeit und Welt.

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.

Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.

1854.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Drittes Heft:

Die Malerei.

Stuttgart.

Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.

1854.

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. G. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Weſen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landſchaft, zur Architektur. Größe-Maaßſtab	661	543—546
Das künſtleriſche Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealiſirung .	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealiſirung	669—674	561—577
Das Stylgeſetz	675	577
Naturaliſmus und Individualiſmus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landſchaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thieriſche und menſchliche Geſtalt .	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591
Ausdruck, Affect, Moment, Charakter	682—685	592—609
Die Compoſition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit . . .	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cykliſche Compoſitionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung . .	697	646—647
γ. Die Landſchaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651

Digitized by Google

	§§.	Seite
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffaſſung, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierſtück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geſchichtliches und mythiſches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffaſſung	704	666—669
Nach Moment der Auffaſſung, Grad des Umfangs, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des Schönen, Erhabenen und Komiſchen	705	669—671
Nach dem Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	706	672—673
Verbindung mit Landſchaft, Thierſtück, Geſchichtlichem	707	673—674
γ. Das geſchichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldenſage	709	679—683
Epiſche Form: ſittenbildliches Geſchichtsbild	710	683—685
Lyriſche Form. — Situationsbild	711	685—688
Dramatiſche Form	712	688—689
Grad des Umfangs	713	689—690
Schön, erhaben, komiſch; Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	714	690—691
c. Die Geſchichte der Malerei.		
Die treibenden Gegenſätze	715	692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716—717	694—700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorſtufen	718—719	700—704
1. Der italieniſche Styl	720—725	704—723
2. Der deutſche Styl	726—732	723—739
γ. Die moderne Malerei		
Italieniſcher Eklekticiſmus, Naturaliſmus, franzöſiſche Landſchaftmaler	733	739—741
Belgien, Spanien, Holland	734—736	741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: franzöſiſcher Claſſicismus	737	747—749
Deutſcher Claſſicismus	738	749—750
Die romantiſche Schule	739	750—751
Die neuſten Bewegungen	740—741	751—755
Anhang. Die Caricatur	742	756—762
Die vervielfältigende Technik	743	762—768
Die Decorationsmalerei	744	768—771
Die ſchöne Gartenkunſt	745	772—773

Digitized by Google

C.

Die Malerei.

a.

Das Weſen der Malerei.

α. Ueberhaupt.

§. 648.

Indem die Bildnerkunſt nur die Seite der Erſcheinung, nach welcher die- 1. ſelbe Gegenſtand des taſtenden Sehens iſt, erfaßt und darſtellt, iſt in aller Gediegenheit ihres Werks doch zugleich ein tiefer Mangel und ein Drang, ihn zu überwinden, zum Vorſchein gekommen. Die Aeußerungen dieſes Dranges weiſen bereits auf eine andere Art der Phantaſie hin, welche auch im verſchönernden Spieltrieb (§. 515, 2.) ihren erſten Ausdruck findet, nun aber in Wirkung treten muß: es iſt diejenige, welche auf das eigentliche Sehen geſtellt 2. iſt (§. 404). Das verhüllte Taſten iſt auch in dieſem noch enthalten, aber nicht mehr als das Beſtimmende, indem es die feſte Form nur in und unter einem Ganzen von Licht- und Farbenwirkung erfaßt und im Rahmen der einzelnen Anſchauung zugleich weſentlich mehr begreift, als die geſchloſſene organiſche Geſtalt. Auch dieſe Art des Sehens ſchließt ein Meſſen in ſich, aber im Sinne freierer Auffaſſung allgemeiner Verhältniſſe des Lichts und der Farbe, ſo wie der Entfernungen.

1. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Lehre von jeder einzelnen Kunſt eine Darſtellung ſowohl ihrer Mängel als Vollkommenheiten iſt, bei der Bildnerkunſt aber mußte die erſtere Seite, welche uns nun zur Malerei herüberführt, mit beſonderem Nachdruck hervortreten, weil nicht zwei Künſte in ſo eigenthümlichem Zuſammenhange ſtehen, ſich ſo eigenthümlich in die untheilbaren Momente der Erſcheinung theilen, wie die Bildnerkunſt und die Malerei. Wir mußten ja in der Erläuterung von §. 597 fragen, warum denn nicht bei dem erſten Schritte zur Nachbildung des perſön-

lichen Lebens ſogleich das Ganze ſeiner Erſcheinung von der Kunſt dargeſtellt werde? Es mußte der Eintritt der Malerei noch abgehalten und gezeigt werden, warum jener erſte Schritt nothwendig noch auf architekturartige Iſolirung einer Seite der Erſcheinung des nun ergriffenen Stoffes ſich beſchränken müſſe. Es war eine freie Beſchränkung; die Bildnerkunſt ſteht als reine, ganze, ſelbſtändige Kunſt im vollſten Sinn auf eigenen Füßen, und doch wies ſie durchaus vorwärts nach ihrer farbenreichen Schweſter, der ſie die Früchte einer erfüllten Vorbedingung entgegenträgt, überall war ein Drang ſichtbar, ihre Mängel zu überwinden: in ganz berechtigter Weiſe trat er hervor in der bloßen Andeutung der Farbe, in gewiſſen maleriſchen Hülfen der Licht- und Schattenwirkung (§. 608), im richtig behandelten Relief; verfrüht und unberechtigt in der vollen Polychromie, im maleriſch gehaltenen Relief, in einem plaſtiſch unzuläſſigen Maaße des Naturaliſmus und Individualiſmus, in allzu affectvoller Bewegtheit. Ihre urſprüngliche Vorübung aber hat die Malerei wie alle Kunſt im Spiele, und zwar natürlich in demſelben Gebiete verſchönernden Schmucks wie die Sculptur, nur einem andern Zweige. Zwei Formen ſind es ohne Zweifel geweſen, worin dieſe Kunſt im Keime auftrat: die eine beſtehend in einem Flechten, Abnähen, Weben, Wirken, das von ſolchen unorganiſch, geometriſch verfahrenden, arabeskenartigen Motiven, wie ſie dann als Ornament auch an die Baukunſt übergiengen (vergl. zu §. 573 S. 247), allmählich zu ſchüchternen Verſuchen der Nachbildung des Organiſchen fortſchritt. Es iſt dieß überhaupt eine der früheſten Aeußerungen des menſchlichen Kunſttriebs, die wir noch heute bei allen wilden Völkern finden; die Muſter ſind bunt, vereinigen das Chromiſche und Graphiſche. Dagegen begann nun das graphiſche Element für ſich mit einer andern Form: dem ſpielenden Einritzen von Zeichnungen auf weiche Stoffe (Blätter, Wachs, Holz,) das ſich nach gewonnener Uebung auch an harte Flächen wagte, wie wir dieß in jenem Verfahren finden, das den eigentlichen Koilanaglyphen (reliefs en creux) in Aegypten vorausgieng (vergl. §. 611 Anm.), eine Technik, die aber auch in Griechenland ſicher urſprünglich beſtand und bekanntlich bis in die ſpäteſte Zeit als Skizzenzeichnung, in Marmorplättchen eingegraben (Monogrammen), ſich erhalten hat. Die Farbe trat ſodann wieder hinzu: man füllte die Umriſſe zunächſt mit einfachen Farben aus und hatte ſo Monochrome auf Stein; in Aegypten gieng man von da wieder zur Sculptur zurück, indem man die Formen innerhalb der Umriſſe plaſtiſch heraushob. Von dieſen Anfängen der Malerei als ſelbſtändiger Kunſt iſt das Anmalen der gegebenen Architektur und Sculptur zu unterſcheiden, aber auch ausdrücklich noch einmal anzuführen als Vorübung in der Farbe, die mit der graphiſchen Vorübung erſt ſich vereinigen ſollte.

Digitized by Google

• Der Geſichtsſinn ſpaltet ſich in zwei Weiſen der Auffaſſung, das taſtende und das eigentliche Sehen. Es iſt auch in dieſer zweiten noch ein verhülltes Taſten (vergl. §. 71 Anm.), aber es beſtimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffaſſung, wie in der erſten, vielmehr wird die feſte und dichte Form zwar weſentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältniſſe des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Taſtſinn als ein vergeiſtigter im Geſichtſinne mitgeſetzt wäre; es iſt aber etwas Anderes, ob der letztere ſich auf dieß Taſten ohne wirkliches Taſten iſolirt, oder ob er daſſelbe nur als flüſſiges Moment in dem Ganzen ſeiner Auffaſſung wirken läßt. Im letzteren Falle entkleidet die Art der Anſchauung den feſten Körper in gewiſſem Sinn ſeiner Schwere, Dichtheit, überhaupt ſeiner ſtrengen Körperlichkeit, fühlt dieſe ſo zu ſagen nur leiſe, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht- und Farbenwelt auffängt und wieder von ſich ausſtrahlen läßt. Dieß Verflüchtigen, Verſchwebenlaſſen liegt alſo ſchon im ſubjectiven Acte, darf nicht, wie gewöhnlich geſchieht, erſt in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiemit iſt nun bereits auch der weitere Auffaſſungskreis des eigentlich ſehenden Auges ausgeſprochen: es nimmt nicht die geſchloſſen-organiſche Geſtalt aus dem unbeſtimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementariſch Ergoſſenen, wozwiſchen ſie ſich bewegt und worin ſie athmet, heraus, ſchneidet nicht wie mit ſcharfem Meſſer durch, ſondern greift über das dargebotene Gänze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerfloſſeneren Erſcheinungen, und der compacten, organiſch gerundeten über, faßt dieß Alles in Eine Anſchauung zuſammen. Dieſe breitet ſich zunächſt natürlich immer ſo weit aus, als der jeweilig gegebene Geſichtskreis, ſie kann ſich jedoch beſchränken und ausſchneidend nur auf einen Theil deſſelben fixiren, aber auch der Ausſchnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum taſtenden Sehen, als der Quelle der Bildnerkunſt, in §. 599 ſogleich die Strenge des Meſſens geſtellt, wodurch dort die Nähe der Baukunſt ſich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demſelben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organiſchen Geſtalt; von dieſer Form des Meſſens gilt jedoch daſſelbe, was oben vom mitgeſetzten Taſten geſagt iſt: es wird zum bloßen, flüchtigen Momente, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den ſich das Weſentliche, Eigentliche erſt hinziehen, überbreiten ſoll. Dagegen tritt eine andere Art des Meſſens hinzu, die allerdings im ſubjectiven Acte der Anſchauung noch unbeſtimmter iſt, als die ebengenannte, und auch in der Arbeit der objectiven Darſtellung nicht bis zu der Exactheit der Proportionen-Meſſung fortgeht: ſie bezieht ſich auf die allgemeinen Medien und Raumverhältniſſe. Die Auffaſſung der erſteren iſt natürlich am weiteſten vom ſtrengeren Meſſen

entfernt: ein feines Durchfühlen, Abwägen der Verhältniſſe des Lichts und Schattens, der Farben; beſtimmter, dem Exacten näher iſt die Auffaſſung der räumlichen Erſtreckungen und Entfernungen der feſten Körper, wie denn dieß auf einen Zweig der Wiſſenſchaft führt, nämlich die Lehre von der Perſpective. Die letztere Seite im maleriſchen Sehen iſt es eigentlich, die der Strenge der Proportionen-Meſſung in der Bildhauerei entſpricht; aber nicht völlig, denn im Acte der Anſchauung jedenfalls, den wir zunächſt im Auge haben und genauer, als dieß in §. 404 geſchehen iſt, unterſuchen, iſt dieſes Meſſen noch kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein unbewußtes, mehr obenhin an Hauptverhältniſſe ſich haltendes, mehr nur ungefähr abſchätzendes Verfahren des Gefühls, und was die Ausführung und ihre Vorarbeit betrifft, ſo werden wir finden, daß auch hier die Beziehung auf die Wiſſenſchaft weniger ſtreng iſt, als in der Proportionen-Meſſung, wie ſie zur Schule des Bildhauers gehört.

§. 649.

1. **Soll nun dieſe Art der Phantaſie eine ihrem Weſen entſprechende Kunſtform begründen, ſo muß ſie auf ein Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung verzichten, den Umriß, die negative Grenze der feſten Form, wie ein Poſitives auf eine Fläche werfen und mit einem Scheine von Licht und Schatten und Farbe ſeine Selbſtändigkeit wieder aufheben, ihn ausfüllen und überziehen. Wie**
2. **der Körper der Fläche zu dieſem ihm aufgelegten Scheine ſich indifferent verhält, ſo iſt das wirkliche Licht nur Mittel der Aufzeigung des Scheinlichts im Bilde; die dargeſtellte Schwere hat nichts mit wirklicher Schwere zu thun, die Dimenſionen ſind blos ſcheinbar und relativ, die freie Ausdehnung in die Tiefe iſt gewonnen, die Größe und Menge der Gegenſtände beliebig, der Standpunct rein vom Künſtler beſtimmt und dem Zuſchauer vorgeſchrieben, der Raum, worin ſie auftreten, wird den Geſtalten mitgegeben, und dadurch iſt, wie im Umriß, in der Licht- und Schattengebung die Bildnerkunſt, ſo in gewiſſem Sinn die Baukunſt als Moment in dieſer Darſtellungsweiſe miteinbegriffen. Die Kluft zwiſchen Erfindung und Ausführung iſt verſchwunden.**

1. Ein Ganzes der Anſchauung, die Farbe und Umgebung der Geſtalten miteingeſchloſſen, kann nicht in Raumerfüllender Weiſe nachgeahmt werden: die gefärbten Figuren wären, wie wir ſchon geſehen haben (vergl. §. 608), Geſpenſter, für die allgemeinen Medien aber fände ſich gar kein Material. Das Aufgeben einer buchſtäblichen Nachahmung liegt auch ſchon im ſubjectiven Acte, der ja das feſte Körperliche nur als Träger von Licht und Farbe anſchaut. Dieß „Verzichten auf Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung" kann natürlich nicht den Sinn haben, als brauche

Digitized by Google

der Maler keine Materie, an die er ſeine Darſtellung fixirt und durch die er ſie ausführt, aber das Material, das er für beide Zwecke anwendet, hat mit dem dargeſtellten Gegenſtande nichts zu ſchaffen. Mittelbar iſt wohl ein Zuſammenhang, aber nicht einmal ein ſolcher, wie zwiſchen der Beſchaffenheit und Textur des Stoffs, dem der Bildhauer den Mantel der reinen plaſtiſchen Form überwirft, und dem Gegenſtande, deſſen Form er nachahmt, denn zwiſchen dem Gefühle des Feſten und Gediegenen in dieſem und dem Gefühle des Steins oder Erzes iſt doch eine innere Beziehung und die Oberfläche des letztern ſoll eben in ihrer Körperlichkeit doch einen Anflug von Aehnlichkeit mit den oberſten Bedeckungen der nachgeahmten Geſtalt zeigen, zwiſchen den flüſſigen, vertrocknenden Mitteln dagegen, mit denen der Maler die Oberflächen der Dinge allein nachahmen kann, und zwiſchen der körperlichen Natur dieſer Dinge ſelbſt beſteht eine ſolche Beziehung nicht, da handelt es ſich nur um Schein, und blos für die größere Vollkommenheit dieſes völligen Scheins iſt das eine Mittel zweckmäßiger, als das andere. Das Mitwiegen des Materials iſt alſo um einen großen weſentlichen Schritt ein entfernteres, als in der Sculptur. — Der §. ſtellt nun zuerſt nur das Allgemeinſte auf, die Hauptmomente werden weder in das Techniſche näher verfolgt, noch aus ihnen die Schlüſſe für den innern Geiſt dieſer neuen Kunſtform gezogen. Daher wird ſogleich der erſte Act, das Bilden des Umriſſes, noch nicht unter ſeinem eigentlichen Namen Zeichnung ſpezieller erörtert. Es iſt dieß nun aber ein Act von ganz eigenthümlicher, nicht ſo leicht zu begreifender Art. Schon in der Lehre von der Bildnerkunſt ſahen wir, wie das, was hier der Künſtler darſtellt, eine reine Grenze, für ſich eigentlich ein Nichts iſt: das formfüllend Körperliche wird vom Gegenſtande weggelaſſen und der reine Umriß, die Linie, bis zu welcher die Materie den Raum erfüllt hat, an einem andern formfüllend Körperlichen hervorgebracht, das unmittelbar mit dieſer Schönheit der reinen Grenze noch viel weniger zu thun hat, als im Gegenſtande Bein, Fleiſch, Blut u. ſ. w. nach den Atomen ihres Stoffbeſtandes. Die Malerei nun nimmt in ihrem erſten Acte dieß reine Nichts, als wäre es ein Etwas, für ſich und wirft es als ſichtbare Linie, die ein Leeres umſchreibt, auf eine Fläche. Dieß Verfahren iſt ja das einzig mögliche, wenn ſich die Kunſt der materiellen Darſtellung entſchlagen will: was in der Plaſtik die reine Grenze des Steins, Erzes war, das muß nun, weil nichts mehr da iſt, deſſen Grenze es ſein könnte, hingeſchrieben werden, als beſtünde es für ſich; damit muß ich anfangen, muß ſcheinbar ſo zu einer neuen grobſinnlichen Verdichtung greifen, wenn ich nun Ernſt machen will aus dem, was die Bildnerkunſt auch ſchon im Sinne hatte, daß nämlich nicht die ausfüllende Maſſe, ihr Durchſchnitt, ſondern rein nur ihr Aufriß, ihr Ende auf allen Puncten als Linien-

Digitized by Google

Ganzes das iſt, wovon es ſich handelt; da ich nicht Stein, nicht Erz mehr habe, als deſſen Grenze ich die Linie, dieß nur ideale Formweſen, entſtehen laſſen kann, ſo muß ich dieſe mit dem Griffel zeichnen. Die Linie iſt nun für ſich da, ſichtbar für ſich allein, ſie will aber dem Anſchauenden nur ſagen, er müſſe ſich einen Körper vorſtellen, der auf allen den Puncten, welche der Strich angibt, aufhört. Durch dieſe Bedeutung des bloßen Umriſſes iſt es alſo Ernſt geworden mit dem reinen Schein, es iſt förmlich geſtanden, was die Plaſtik eigentlich wollte, man kann keinen Augenblick mehr meinen, es gelte äſthetiſch die Maſſe, nicht vielmehr nur ihre Grenze als reinſter Ausdruck der Kräfte, die, in ihr wirkſam, den Körper auf allen Seiten eben bis zu dieſer Grenze gebildet haben, denn dieſen Ausdruck erzeuge ich am reinſten dann, wenn ich das Bild dieſer Kräfte von aller wirklichen Maſſe befreie und nur einen Anhalt gebe, damit der Zuſchauer ſie ſich vorſtelle. Der Umriß iſt daher gerade der idealſte Theil der Malerei, eben nämlich, weil er die Vorſtellung der Geſtalt, deren Grenze er bezeichnet, ganz in das Innere, die Phantaſie des Anſchauenden wirft: nur noch ein Schritt weiter, die Nachhülfe des Umriſſes, den der Künſtler an eine Fläche heftet, weggelaſſen, ſtatt deſſen blos das Wort als Anhalt gegeben: und der Künſtler malt unmittelbar in den Geiſt des — nicht mehr Anſchauenden, ſondern Hörenden, — wir ſind in der Poeſie. Wir werden bei der beſtimmteren Erörterung der einzelnen Momente darauf zurückkommen. Allein die Malerei beſinnt ſich, daß ſie eine ſelbſtändige, ganze Form der bildenden Kunſt ſein will, nicht ein ſchattenhafter Anſatz, der raſch in eine andere Kunſtweiſe einlenkt. Ihrem Wege gegenüber iſt die Erſcheinung des Umriſſes als eines für ſich Sichtbaren noch eine Unvollkommenheit, ein Schritt zum reinen Schein, aber zunächſt noch falſcher Schein, der Schein, als wäre das ſchöne Nichts der reinen Grenze ein Etwas. Wenn die Malerei in ihrer Kindheit bei dicken Umriſſen beharrt, die ſie nur dürftig mit Farbe ausfüllt, ſo iſt dieß halb grobſinnlich, halb übergeiſtig: jenes, weil das rein Negative der Geſtaltumſchwebenden Grenze als ein ſo grell Augenfälliges ſich behauptet; dieſes, weil das Grelle des Umriſſes und das Dürftige ſeiner Ausfüllung doch um ſo ausdrücklicher nur eine Nothhülfe iſt für eine ſehr friſche Phantaſie, welche äußerſt raſch, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Malerei allzuraſch vom Sichtbaren befriedigt in der Weiſe der Poeſie ſich innerlich das vom Künſtler beabſichtigte Bild erzeugt. Die Malerei will ja das Sichtbare im vollen Umfange ſeiner Erſcheinung ſelbſt nachbilden. Auf ihrem wahren und eigenen Weg muß ſie alſo den falſchen Schein, als wäre der Umriß Etwas, wieder aufheben, ihn zu einer Vorarbeit herabſetzen, die verſchwindet, wenn ſie das Ihrige geleiſtet hat. Zunächſt gilt es, dem Lichte den Act ſeiner Aufzeigung der wirklichen Form,

Digitized by Google

noch abgeſehen von der Farbe, abzunehmen, den Schein von Licht und Schatten durch künſtlich nachahmende Mittel hervorzubringen. Der Umriß verliert bereits von ſeiner Selbſtändigkeit, bleibt aber als ſolcher noch ſichtbar. Es kann dieſer Theil des Verfahrens allerdings zugleich mit der Farbengebung vorgenommen werden, aber wir halten die in der Vorſchule des künftigen Malers ohnedieß jedenfalls nothwendige Trennung dieſer beiden Momente in ihrer Schärfe ein, um deutlich hervortreten zu laſſen, was weiterhin noch aufzunehmen iſt: daß bis zu dieſem Puncte die Malerei noch eine auf die Fläche überſetzte Plaſtik iſt, wie denn der §. gegen den Schluß es bereits ausſpricht, daß dieſe Kunſt in jener als Moment enthalten ſei. Nun erſt folgt die Farbengebung und vertilgt vollends den Umriß: dieſer hat das Seinige gethan, dem Maler die Grenze angegeben, bis an welche er die Farbe mit Licht und Schatten herauszuführen habe, er kann nun gehen. Im Orient gieng er nicht; die Umriſſe wurden mit einfachen Farben ausgefüllt. Hiemit blieb auch der Träger des Gemäldes, die Fläche, in Geltung; man vergaß ſie nicht, wie man ſoll, über einem vollſtändigen Scheine des Daſeins, der ja erſt erreicht wird, wenn die Farbe mit allen Mitteln der Kunſt wirkt. Es geht nun aber, wo die Malerei ihr ganzes Weſen zur Ausbildung gebracht, die Farbe, und mit ihr ſelbſt Licht und Schatten, viel weiter, als nur bis zur totalen Füllung der durch Umriſſe beſtimmbaren organiſch geſchloſſenen Geſtalt: die maleriſche Anſchauung hat ja (vergl. §. 648) Vieles mitaufgenommen, was nicht individualiſirte Geſtalt hat, die Nachahmung der allgemeinen Medien hebt alſo den Umriß nicht nur dadurch auf, daß ſie ausfüllt, was er umſchreibt, ſondern ſchwebt über ihn hinaus in's Weite und Unbeſtimmte, was durch gar keinen Umriß vorher beſtimmt werden konnte. Es wird weiterhin in volles Licht treten, daß die Farbe noch mehr durch dieß Uebergießen, „Ueberziehen", wie der §. es zunächſt nennt, als durch jenes Ausfüllen den Theil der Malerei hinter ſich läßt, welcher noch mit der Bildnerkunſt verwandt iſt. Der Anſchauende hat nun ein volles Bild vor ſich, ſeine Phantaſie nimmt es auf, erzeugt es nach, aber das Kunſtwerk gibt ihm dazu mehr, als den bloßen Anhalt, den der Umriß darbot, es iſt ein ganzer, ein erſchöpfender Schein, der Gegenſtand iſt im Scheine vollſtändig da.

2. Der weitere Inhalt des §. zeigt nun ebenfalls rein äußerlich die Freiheit und Weite auf, worin ſich durch dieſe Art ihrer Darſtellung die Malerei gegenüber der Plaſtik bewegt; dieſen Gewinn in ſeiner inhaltsvolleren Bedeutung zu faſſen iſt dem Folgenden vorbehalten. Daß, unbeſchadet untergeordneter techniſcher Wichtigkeit derſelben, die Materie der Fläche, auf welche das Kunſtwerk aufgetragen iſt, mit dieſem nichts zu ſchaffen hat, iſt in der Bemerkung über die orientaliſche Umrißfärbung

Digitized by Google

ſchon ausgeſprochen; das Kunſtwerk iſt daran geheftet und ſchwebt doch davon weg, daran gefeſſelt und doch nur ein Hauch, ein Ueberzug, deſſen eigene, äußerſt dünne Maſſe ebenfalls für ſich Null iſt, ein Anflug, der, ohne doch dieſe Bindung entbehren zu können, hinüberfliegt in den Zuſchauer in jedem Moment, wo ein ſolcher da iſt. Das Bild braucht Licht von außen, aber nicht ſo wie das plaſtiſche Werk: dieſes bedarf ſeiner noch im Mittelpuncte des Aeſthetiſchen ſelbſt, denn es ſoll ſeine Formen aufzeigen, jenes rein äußerlich, denn es hat das Licht, wie es äſthetiſch im Bilde wirken, Formen aufzeigen, ſich zudem in Farben brechen ſoll, ſich ſelbſt gegeben, und nur damit man dieß Licht mit all ſeinen Wirkungen ſehe, bedarf es des äußern Lichtes; es iſt alſo auch damit, daß dieſes nur Mittel iſt (vergl. §. 599, ₂.), jetzt erſt wahrer Ernſt geworden. Natürlich iſt nun auch die Schwere verſchwunden und die tiefgreifenden Folgen, die ſich insbeſondere aus dieſem Verſprung für Inhalt und Geiſt der Darſtellung ergeben, werden ſich zeigen. Da mit der Schwere auch die Ausdehnung nur eine ſcheinbare geworden iſt, ſo kann man eigentlich nicht, wie Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 19.) ſagen, die Malerei tilge nur eine der Dimenſionen, nämlich die Tiefe. Die Erſtreckung in Höhe und Breite iſt ebenſoſehr bloßer Schein wie die Erſtreckung in die Tiefe; der Unterſchied iſt freilich der, daß jene noch auf der wirklichen Fläche mit Linien angegeben werden, welche den Ausdehnungen des nachgeahmten Stoffs in ihren wahren Maaßen entſprechen, dieſe aber nur durch eine optiſche Scheinveränderung derſelben Linien und durch die flüſſigen Mittel der Farbe angegeben wird; allein auch jener Theil iſt ja nicht Grenzbeſtimmung eines wirklich Ausgedehnten, die Ausdehnung des Körpers der Fläche, auf welche gemalt wird, iſt ja nur ein außerhalb des Aeſthetiſchen der Technik liegendes Mittel, den Schein der Ausdehnung daran zu heften. Es ſind alſo genauer zwei Arten des Scheins, die Nachahmung der Tiefe iſt nur in noch engerem Sinne Schein, als die der Höhe und Breite. Der große Gewinn iſt nun aber, daß das Kunſtwerk, indem es die Tiefe in dieſer beſondern Art des Scheins behandelt, den Zuſchauer in beliebige Tiefe fortführen kann, während das Relief faſt keine, das volle Sculpturwerk nur ſehr mäßige Tiefe haben darf. Die wahre Bedeutung auch dieſes Vortheils wird erſt im Weitern ſich ergeben. Wie nun aber alle Art der Ausdehnung zu einer nur ſcheinbaren geworden iſt, ſo hat jetzt die Kunſt die weitere weſentliche Freiheit gewonnen, daß auch alle Größenverhältniſſe rein relativ werden. Eine ſpannenlange Menſchengeſtalt erſcheint als Rieſe, wenn die Figur daneben in der Zahl von Maaßen, um welche ein gewöhnlicher Menſch kleiner iſt, als ein Rieſe von beſtimmter Größe, unter deſſen Maaßſtab ſteht: nur in der Zahl von Maaßen, ohne die Größe dieſer Maaße in Wirklichkeit, dieß

Digitized by Google

iſt eben die bloße Relativität. Unwichtiger iſt, daß der Maler umgekehrt auch die in der Natur winzige Geſtalt groß erſcheinen laſſen kann, denn alle Kunſt hat wenig Intereſſe, das ſehr Kleine nachzuahmen (vergl. §. 36, 1.). Nun vermag alſo die bildende Kunſt ſo Großes darzuſtellen, als ſie will, denn ſie muß es nicht ſo groß darſtellen, als es an ſich ſein müßte. Sie vermag aber auch ſo Vieles darzuſtellen, als ſie will, denn ſie ſelbſt beſtimmt den Maaßſtab, der die für Einführung einer beliebigen Menge von Gegenſtänden und Figuren nöthige Verkleinerung mit ſich bringt, und zudem kann der unbeſtimmtere Umriß im Bunde mit der Farbe noch ganze Maſſen aufführen, indem er die Gegenſtände, woraus ſie beſtehen, nur andeutet; die Vorſtellung führt das Angedeutete vervielfältigend fort und ergänzt ſich die Formen. Allerdings kann ich die Geſtalten nicht in jeder Art von Gruppe verwickeln wie ich will, denn durchſichtig ſind ſie nicht; aber ich habe es in der Hand, ſie einander nicht ſo decken zu laſſen, wie es künſtleriſch unerwünſcht wäre und wie es dem Bildner zuſtieße, wenn er zu viele Figuren in einer Gruppe vereinigte, ſondern nur ſo, wie es äſthetiſch recht und gut iſt. Damit ſind wir zu dem weiteren, beſonders wichtigen Momente gelangt, aus welchem erhellt, wie nun Alles geiſtig frei, geiſtig geſetzt iſt: der freien Beſtimmung des einzigen Standorts durch den Künſtler. Das Werk des Bildners, zum Umwandeln beſtimmt (vom Relief ſehen wir jetzt ab, das ja doch im Gewinne wieder verliert), iſt freilich auch auf Einen Sehpunct vorzüglich berechnet, aber nur vorzüglich, es kann und will ihn nicht erzwingen, es macht ſich durchaus davon abhängig, daß der Standort gewechſelt wird; der Maler dagegen ſchreibt ihn vor und läßt keine Wahl, weil er nur den einen gibt. Dieß iſt jedoch kein Geiſteszwang für den Zuſchauer; der Gegenſtand läßt allerdings, wie derſelbe wohl weiß, eine Vielheit äſthetiſch günſtiger Standpuncte zu, doch nicht ſo, wie die nur auf die feſte Form angeſehene Geſtalt des Menſchen oder Thiers, denn eine Geſammtheit von Gegenſtänden, wie ſie ſich vor dem eigentlich ſehenden Auge ausbreitet, bietet nicht jedem Standorte dieſe geſchloſſene Welt allſeitig ſchwungvoller Linien, ſondern zwiſchen glücklichen Augenpuncten auch entſchieden ungünſtige. Der Zuſchauer weiß freilich ſo gut wie der Künſtler, daß es außer dem im je vorliegenden Kunſtwerke gewählten Standpuncte und den ungünſtigen Standpuncten noch unbeſtimmt viele, ebenfalls günſtige, und zwar gleichzeitig ſelbſt bei dem ruhenden Gegenſtande, nicht nur ſucceſſiv bei dem bewegten, geben muß, aber die Auswahl iſt ihm abgenommen, für dießmal die Auswahl dieſes günſtigen Sehpuncts, anderen Kunſtwerken bleibt die Auswahl anderer vorbehalten. Es iſt ein Blitz des Geiſtes, der dießmal dieſe Erſcheinung ſo beleuchtet, er entzündet augenblicklich im Zuſchauer die Ueberzeugung, daß dießmal dieſe Mannigfaltigkeit unter dieſer Einheit geſehen ſein will,

ein andermal mag es anders ſein. Der Zuſchauer bleibt alſo frei, aber er denkt jetzt nicht an dieſe Freiheit; er weiß um ſie, aber dieß Wiſſen bleibt ſchlummernd liegen und zwanglos läßt er ſich zwingen, ſo zu ſchauen, als ſei dieß der einzig richtige Standort. — Endlich muß nun auch im Kunſtwerke ſich realiſiren, was ſchon in der zu Grund liegenden Art des Sehens an ſich liegt, was wir bei der Farbengebung bereits wieder aufgefaßt haben, und was insbeſondere bei dieſer letzten Erwägung ſchon mitberückſichtigt iſt: das unbeſtimmt Gebildete, das elementariſch Ausgedehnte und Ergoſſene war mit den geſchloſſenen Geſtalten gleichzeitig in Einem Blick angeſchaut, ſo wird es auch mitdargeſtellt. Von objectiver Seite iſt es die Nachbildung auf der Fläche, welche dieß mit ſich bringt, aber die Fläche iſt ſelbſt nur der Niederſchlag des Sehkreiſes oder eines Ausſchnitts deſſelben. Es iſt denn eine weitere grundweſentliche Eigenſchaft der Malerei, daß ſie den ſogenannten Grund, nämlich alle elementariſche, botaniſche, auch alle durch Menſchenhand gebildete Umgebung den höheren, geſchloßneren organiſchen Geſtalten mitgibt. Hiedurch ſchließt ſie (vergl. Hegel a. a. O. Th. 3. S. 11.) mit der Plaſtik auch die Baukunſt in dem Sinn in ſich, daß ſie vereinigt, was jede dieſer Künſte gab, und damit ausfüllt, was jeder fehlt: die letztere hatte einen Raum und kein Subject für denſelben, die erſtere umgekehrt (vergl. §. 599, ₁.), die Malerei faßt Beides zuſammen. — Dieſe Feſtſtellung der allgemeinſten unterſcheidenden Eigenſchaften der Malerei führt nun auch ſogleich auf eine Veränderung des Verhältniſſes zwiſchen Erfindung und Ausführung: in der Baukunſt und Plaſtik fielen beide an verſchiedene Organe auseinander, weil die Ausführung oder wenigſtens ein Theil derſelben eine maſſenhaft grobe Arbeit forderte; in jener war die Spaltung natürlich völliger, als in dieſer. Die Darſtellung auf der Fläche aber iſt des gröberen Kampfes mit der Materie ledig, flüſſiger geht das innere Bild durch die Hand in die Außenwelt über; es entſteht eine neue Welt von Schwierigkeiten, aber ſie ſind anderer Art und fordern von Anfang bis zu Ende die eigene Hand des Erfinders. Die Copie des vollendeten Kunſtwerks wird dagegen nothwendig ſchwerer, eben weil es nicht in wirklicher Räumlichkeit völlig nachmeßbar daſteht und der Nachbildende in eine Technik eindringen muß, die als Ganzes, von Anfang bis zu Ende eine vom Geiſte des Erfinders beſeelte iſt.

§. 650.

Dieſer Fortgang zur Ueberſetzung des räumlichen Daſeins in einen bloßen Schein auf der Fläche iſt nothwendig mit weſentlichem Verluſte verbunden: verloren iſt die naturvolle Gediegenheit, die Ruhe im vollen und ungetheilten Daſein, die Gewichtigkeit, die dem Bildwerke den Ausdruck des Monumentalen

Digitized by Google

im vollſten Sinne gibt, ebenſo die Vielheit von Kunſtwerken, die es in ſich ſchließt; und doch iſt das Gebiet der wirklichen Bewegung nicht gewonnen: auch die Malerei feſſelt noch einen Moment im Raum und behält dadurch den allgemeinen Charakter aller bildenden Kunſt, den der Objectivität. Der Verluſt muß aber in tieferem Sinne, als dem einer Reihe von äußeren Vortheilen (vergl. § 649), zugleich unendlicher Gewinn ſein: dieß folgt aus dem Satze §. 54, daß im Schönen das körperliche Daſein in reinen Schein umgewandelt wird; je näher eine Kunſtform der gänzlichen Vollziehung dieſes Acts ſteht, deſto reicher und tiefer iſt ihr Weſen.

Es iſt hinreichend auf den Satz zurückgewieſen, daß die einzelnen Kunſtgebiete, indem ſie gewiſſe Seiten der Erſcheinung mit Abſtraction von den andern iſoliren, in der Entbehrung gewiſſer Vollkommenheiten andere um ſo vollſtändiger erſchöpfen (§. 533, ₂.). Es bedarf auch keiner wiederholten Darſtellung, welches die Vollkommenheiten ſind, die der Bildnerkunſt durch ihr Verzichten auf das Ganze der Geſichts-Wahrnehmung zufallen; nur mit einem Worte ſei noch einmal geſagt, daß das naive, ganze, vollwichtige, herzhafte, reale Daſtehen und ſich Hinpflanzen im Raume, woran eben die Fülle der einzelnen Züge plaſtiſcher Vollkommenheit ſich ſchließt, die Grundvollkommenheit iſt, wodurch die Plaſtik in einer nur ihr eigenen Herrlichkeit neben den andern Künſten thront. Dieſe Art von Schönheit iſt nun aufgegeben; mit der Beſtimmung und ausſchließenden Annahme Eines Sehpuncts durch den Künſtler iſt zugleich jene Vielheit von Kunſtwerken verloren, die das einzelne plaſtiſche Kunſtwerk in ſich enthält. Die Malerei ſchreitet aber nicht über das Raumgeſetz hinaus, nicht das gewinnt ſie durch das Opfer der plaſtiſchen Fülle und Ruhe, daß ſie eine Reihe von Momenten ſucceſſiv in Einem Werke darſtellen kann, ſie iſt noch ohne wirkliche Bewegung, ſtumm wie alle bildenden Künſte, objectiv in dem mehrfach erklärten Sinne (vergl. §. 551). Nach dieſer Seite alſo iſt nichts gewonnen und es bleibt dabei, daß alle die Erleichterungen, die der vorh. §. aufgeführt hat, um einen ſchweren Preis erkauft ſind, nämlich auf Koſten der Solidität. Wir befinden uns nun auf einem Puncte des Schwankens, die Wagſchalen des Gewinns und Verluſts bewegen ſich unſtet hin und wieder. Hier bedarf es eines entſcheidenden Gewichts und dieſes gibt der aus §. 54 angeführte Satz nebſt dem, was in §. 533, ₁. für ſeine Anwendung auf das Syſtem der Künſte bereits auseinander geſetzt iſt. Die Malerei hat einen ſo weſentlichen Schritt vorwärts zum reinen Scheine gethan, daß ihr Gewinn ungleich größer ſein muß, als ihre Opfer. Dieß iſt noch nicht begründet durch die erſte, allgemeine, erſt äußerliche Aufweiſung der Vortheile, die ſie durch ihr Verfahren erreicht; es muß erſt entwickelt werden, was

dieſe Vortheile bedeuten wollen, was Alles ſich für das innere Weſen der Kunſt aus ihnen ergibt. Aus dieſer Entwicklung wird ſich ſchließlich erſt die beſondere Modification ergeben, welche die Beſtimmung der Objectivität in der Malerei erfährt.

§. 651.

Dieſer Gewinn iſt zunächſt ein Gewinn an Weite des Umfangs. Den veränderten Darſtellungsmitteln öffnet ſich das Reich der landſchaftlichen Schönheit, der Thierwelt und Menſchenwelt in neuer Ausdehnung, in den verſchiedenſten Formen äußerer Bewegung und Handlung.

Die Weite, die nun gewonnen iſt, kann natürlich von dem Gewinn an Tiefe, zu dem wir nachher übergehen, nur relativ getrennt werden; wir ſind in dieſem Uebergang bereits begriffen, denn im rein äußerlichen Sinn iſt ja der große Fortſchritt in der Weite bereits ausgeſprochen, und wenn es ſich jetzt darum handelt, den Inhalt dieſer Erweiterung, die neu zuwachſenden Sphären beſtimmter anzugeben, ſo führt dieß unmittelbar zu dem Geiſte dieſer veränderten Kunſtweiſe. Vor Allem holt denn nun die Malerei nach, was die Bildnerkunſt überſprungen hat: die Landſchaft (vergl. §. 599, 2.); architektoniſche Umgebungen, mögen ſie mehr oder minder geſchloſſen ſein, können wir vorläufig zu ihr zählen. Die Malerei iſt dieſes Gebietes theilweiſe ſchon vermittelſt der Zeichnung mächtig, denn in der That kann ſelbſt dieſe ungleich weiter greifen, als die Plaſtik, obwohl ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei darſtellt; darüber mehr bei der ſpeziellen Erörterung; natürlich aber iſt es im Weſentlichen erſt die Farbe, durch welche das eigentliche Sehen ſein Erfaſſen der allgemeinen Medien, Licht, Luft, der ausgedehnten Maſſen des Waſſers und der Erde, der aus unzählbar kleinen Organen aufgebauten Pflanze im Kunſtwerke wiederzugeben fähig iſt. Wie nun für die Mittel der Malerei die unbeſtimmbare Vielheit der Pflanzen-Organe darſtellbar wird, ſo erſchließt ſich ihr in einer der Plaſtik verſchloſſenen Weite die Thier- und Menſchenwelt. Der allgemeinere Ausdruck: „in neuer Ausdehnung" gilt zunächſt von der Erweiterung über die Klaſſen der Thierwelt. Das Kleine, was dem Auge keine größeren Bahnen darbietet, das Dünne, das vielfach Zerſchnittene, unbeſtimmt und verſchwommen Gebildete und hiemit das Reich der wirbelloſen Thiere (vergl. §. 292—294) kann Stoff der Darſtellung werden. Die Einſchränkung, die allerdings aus jenem Geſetze der Vermeidung des allzu Kleinen fließt, wird in der Lehre vom Style zur Sprache kommen. Dieſer Seite der Erweiterung entſpricht, wenn man vom Begriffe der neu zuwachſenden A r t ausgeht, in der Menſchen-

Digitized by Google

welt die nun eröffnete Möglichkeit, die vom reineren Typus entfernteren Racen, Völker, Stämme, die dürftigeren und unregelmäßigeren Formen überhaupt darzuſtellen; dieß ſtellen wir nur ſchlechtweg auf, ohne es noch weiter zu verfolgen, weil es andere, erſt zu entwickelnde Momente ſind, welche nach dieſer Seite hin als tieferer Grund der weiteren Ausdehnung zur Sprache kommen, während bei der Thierwelt ſchon aus den veränderten techniſchen Mitteln die Möglichkeit derſelben hervorgeht. Uebrigens auch was dieſe betrifft, ſo wird die Erweiterung des Stoffs noch von anderer Seite zu beleuchten ſein. Das Weſentliche des Gewinns, in Beziehung auf Darſtellung der Thier- und Menſchenwelt liegt nun aber vor allem in der völlig freigegebenen Bewegung. Hier tritt das Ergebniß davon in Kraft, daß der Maler es mit gar keiner wirklichen Schwere mehr zu thun hat. Flug, Sprung, Taumeln, jede Kühnheit der Stellung: hindert den Künſtler nur ſonſt keine äſthetiſche Rückſicht, ein Nachwirken der Schwere des Materials in das Gefühl des Zuſchauers von den Schwere-Verhältniſſen der nachgebildeten Figur hindert ihn nicht an der freieſten Entfaltung in dieſer Sphäre. Hiezu iſt nun weiter die Freigebung der Figuren-Menge, die geöffnete Tiefe, die freie Beſtimmung des Künſtlers über den Sehpunct, alſo über Art und Grad des ſich Deckens der Geſtalten aus §. 648 zu nehmen: ſo erkennt man, daß jede Art des Zuſammenſeins, Zuſammenwirkens, Handelns durch die gefallenen Schranken aufgethan iſt. Kitten, Rudel, Heerden, reiche Menſchengruppen, große Maſſen mögen auftreten in jedem Zuſtand, jeder Form der Thätigkeit. Die Kunſt hat ſich in Beſitz des ganzen Reichs des Naturſchönen geſetzt, die Welt iſt offen, nur der Ton iſt ausgenommen. Bei näherer Betrachtung werden wir freilich im Einzelnen wieder Grenzen auftauchen ſehen auch in Darſtellung der ſichtbaren Welt; hier, wo es ſich von ihren Gebieten erſt im Großen handelt, mögen jene noch verdeckt bleiben, denn dieſe im Ganzen und Allgemeinen ſind geöffnet. Es iſt aber Zeit, daß wir von der weiten Ausſicht zur Einſicht in die veränderte innere Auffaſſung fortgehen.

§. 652.

Der Gewinn an Weite iſt zugleich ein unendlicher Gewinn an Tiefe. Durch die Ueberſetzung des räumlichen Daſeins in bloßen Schein überhaupt, namentlich durch die Nachbildung des Lichts und Dunkels und am meiſten durch die Farbengebung, die als höchſte Zuſammenfaſſung aller Mittel dieſer Kunſt ihr den Namen Malerei zutheilt, iſt nun ein Uebergewicht des Ausdrucks über die Form begründet. Der Geiſt ſcheint als eine in ſich geſammelte Einheit und Unendlichkeit aus ſeinem Körper wie aus einer durch-

ſichtigen Hülle; der Körper drückt weſentlich den Geiſt als ſein Inneres aus, aber als ſein über ihn, der nun im offenbaren Gegenſatz als nur endliches Organ geſetzt iſt, unendlich hinausgehendes Inneres. Die ſinnliche Wärme, die in der Farbe liegt, ſteht an ſich mit dieſem Charakter der Geiſtigkeit nicht im Widerſpruch, kann aber allerdings zum falſchen Reize führen. Die Malerei iſt zwar noch in uneigentlichem, aber in ungleich nachdrücklicherem Sinn, als die andern Formen der bildenden Kunſt, ſprechend.

Die Uebertragung des Ausgedehnten und Schweren als bloßen Scheins auf die Fläche iſt ſchon an ſich ein geiſtig-Setzen; die Art der Auffaſſung ſelbſt, welche dieſem Verfahren vorausgeht, beſtimmt ſich nun näher dadurch, daß dieſes Verfahren dabei ſchon in Rechnung genommen werden muß: das Auge blitzt über die Oberflächen hin und erhaſcht geiſtreich die Spitzen der Dinge, worin das Geheimniß ihrer innerſten Qualitäten aufleuchtet. Dieß ſchließt natürlich ein ruhiges Eindringen nicht aus; es iſt nur der Gegenſatz gegen die Bildnerkunſt, der den Nachdruck auf das Hingleitende der Auffaſſungsweiſe wirft. Es handelt ſich aber hier vor Allem von Licht und Dunkel und von Farbe. Hier müſſen wir nun auf das zurückverweiſen, was in der Lehre vom Naturſchönen über dieſe großen Erſcheinungs-Medien bereits geſagt iſt, ſ. §. 241—253. Die künſtleriſche Verklärung, welche natürlich auch dieſes neugeöffnete Reich des Schönen erſt erfahren muß, bleibt vorausgeſetzt, die nähere Erörterung der einzelnen Momente wird auf ſie eingehen; das Weſentliche iſt uns hier, daß der Künſtler die Lichtwelt nicht nur ſich gegeben ſein läßt, um ſein Werk in ſie hineinzuſtellen, ſondern ihre Nachahmung ſich zur Aufgabe macht, ihren Reizen, Geheimniſſen als dem wichtigſten Theile ſeines Stoffes nachgeht. Insbeſondere vergleiche man nun, was über die ahnungsvolle geiſtige Symbolik des Helldunkels in §. 245 und über die Farbe §. 247 geſagt iſt. Von letzterer heißt es: „die Geſtalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Aeußern geworden, die Farbe zeigt das Aeußere als Widerſchein des Innern, ſie ſpricht die Seele aus," und in der Anmerkung: „ſie zeigt die innerſte Werkſtätte des Lebens auf der Oberfläche, — ſie iſt ein über das Ganze verbreiteter Schein, der für ſich nicht zu faſſen und zu halten iſt wie die Form, ſondern nur die im Innern geheimnißvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausſtrahlende Miſchung, Gährung, Stimmung des ganzen Weſens verräth. Die Form zeigt wohl auch die innere Beſtimmtheit, aber nicht in dieſer Tiefe, denn in ihr iſt das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit ſeiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es ſich in ſeiner thätig mit ſich fortbeſchäftigten ſubjectiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Geſtalt von außen beleuchten, ſondern macht ſich ſein eigenes, ſpezifiſches, ſprechendes Licht: ein ſeelenhaft

Digitized by Google

ergoſſener Schein, der ſich nicht greifen läßt." Es genüge hier, zur näheren Beleuchtung auf den bedeutendſten Sammelplatz alles Lichts und aller Farbe, auf das Auge hinzuweiſen. Dieſes Organ, das der Bildner nur mangelhaft und auch dieß nicht ohne gewiſſe maleriſche Hülfen (von denen jedoch farbige Behandlung ausgeſchloſſen iſt, vergl. §. 608) wiederzugeben vermag, iſt die höchſte Läuterung der Materie, die es gibt: ein glänzender Spiegel auf ſeiner Oberfläche, farbig durchſichtig, ein Blitze werfender farbiger Kryſtall läßt es auf den innerſten Grund der Seele hineinblicken. Dieſe wunderbare Erſcheinung iſt uns aber nicht nur Beiſpiel, ſondern wirklich die höchſte, concentrirteſte Vereinigung der über den ganzen Körper und alle Körper ergoſſenen, nur in ihrer Ausbreitung nicht ſo unmittelbar die Tiefe ihres Sinns offenbarenden Farbenwirkung. Mit dem Auge hat die Kunſt die ganze Welt in einem neuen Sinn ergriffen, die ganze Welt wird ihr nun zum Auge. In der Form hat das Innere, die bauende Seele ſich zwar auch weſentlichen Ausdruck gegeben, aber in dem fertigen Niederſchlage zugleich ebenſoſehr wieder verdunkelt; die Form verhüllt, verdeckt im Offenbaren, was ſie offenbart; die Farbe fährt fort, durch die Form hindurch die innerlich thätige Seele zu offenbaren, ſie macht das Aeußere als Durchſcheins-Medium des Innern ſelbſt zum Innern; „es iſt das Innere des Geiſtes, das ſich im Widerſcheine der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt" (Hegel, Aeſth. B. 3. S. 15.). Hiemit ſind wir bereits bei dem Hauptſatze angekommen, der das Weſen der Malerei im Gegenſatze gegen das der Bildnerkunſt beſtimmt: der Ausdruck überwiegt die Form. Man darf dabei natürlich an keinerlei die abſolute äſthetiſche Einheit zwiſchen Idee und Bild lockenden Ueberſchuß der erſteren über das letztere denken, beide bleiben ſchlechthin ungetrennt, aber das Bild hat eine Qualification ſeiner Erſcheinung in ſich aufgenommen, wodurch es die inwohnende Idee nicht als einfach in der Erſcheinung beruhigt, ſondern als einen unerſchöpflichen Grund offenbart, der aus ihm hervorleuchtet, durch es in ſeine Tiefen zurück- und hinunterweist. Es iſt hiemit ein Gegenſatz, Gegenſchlag zwiſchen Geiſt und Materie geſetzt, wie in der Sculptur noch nicht. Man behalte, um ſich dieß ganz klar zu machen, zunächſt phyſikaliſch das Weſen der Farbe im Auge und frage ſich dann, welcher Sinn dem Acte zu Grund liege, durch welchen die Kunſt nun das ganze Geheimniß derſelben erfaßt und darſtellt. Die Farbe entſteht durch eine Brechung des Lichtes an den Körpern; dieſe wehren es als dichte Materie ab und müſſen es zugleich einlaſſen. Auch bei nicht durchſichtigen Körpern muß theilweiſe dieſes Einlaſſen an den feinſten, mit unſern Werkzeugen nicht mehr faßbaren Bildungen der Oberfläche Statt finden. Unerkennbar kleine priſmatiſche Flächen, in beſtimmter Weiſe zu einander geſtellt, durchſchoben und ſich verdunkelnd,

müſſen die Atome ſein, durch welche ein Körper eine beſtimmte Farbe erhält, denn ein durchſichtig Dichtes von beſtimmten Flächen, das Priſma, ſtellt die Farben und bei theilweiſer Verdunklung eine der Farben hervor. Wie nun die Farbe bedingt iſt durch eine Brechung des Lichts an dem kantig Feſten, Dichten, Dunkeln der Materie, die doch zugleich von ihm durchdrungen wird, ſo iſt mit ihrer Aufnahme in die Kunſt eine innere Entgegenſtellung von Geiſt und Materie und ein Hinübergreifen des Geiſtes über dieſen Bruch geſetzt. Wir legen nicht durch bloße Symbolik dieſen Sinn in Licht und Farbe; die Natur zeigt uns deſſen Wahrheit, wenn ſie dem Weſen, in welchem durch den innern Gegenſchlag des Bewußtſeins die Materie ſich zum Geiſte befreit, das farbig helle, durchſichtig leuchtende, klare Auge gibt, und die Kunſt, wenn ſie dahin gelangt iſt, dieſe Spitze der Erſcheinungswelt zu ihrem Stoff zu machen, hat jenen höchſten Gegenſatz und die Einheit ſeiner Glieder erfaßt. Der Geiſt kommt alſo nun zur Darſtellung, wie er ſich bricht am Dunkel ſeines Leibes, aber ebenſoſehr es durchdringt; die Materie iſt als ſein Anderes geſetzt, das er wieder zu dem Seinigen, zu ſeiner durchſichtigen Hülle macht. Alle begrenzte Geſtalt iſt durch ihre Begrenzung endlich, aber indem ſie den Geiſt durchſcheinen läßt, geſteht ſie ihre Endlichkeit und zeigt hinein auf das Unendliche, deſſen Organ ſie iſt, zu deſſen Unendlichkeit ſie ebendadurch ſelbſt wieder erhoben iſt, daß ſie derſelben ſich ergibt, ſie aus ſich leuchten läßt. Die Bildnerkunſt iſt ein herrliches Gefäß, von einem undurchſichtigen Metalle der koſtbarſten Art gebildet, wir wiſſen, daß es die edelſte Flüſſigkeit enthält, die es ruhig bis zum Rande füllt; die Malerei iſt ein kryſtallener Pokal, der den feurigen Inhalt durchſcheinen läßt. Die Vergleichung hinkt aber, denn gründlicher betrachtet iſt der Inhalt bei der Plaſtik ganz in das feſt Geſtaltete, das alſo nicht eigentlich als Gefäß angeſehen werden darf, verſenkt; bei der Malerei erſt löſt ſich der Inhalt von der Schaale, die nun erſt eigentlich Gefäß iſt, und ſcheint doch durch dieſes Gefäß, das ein Andres und doch nichts für ſich iſt, hindurch. Daß nun mit dieſer veränderten Stellung, dieſer Negativität der Geſtalt, die doch wieder Affirmation iſt, eine Geiſteswelt mit einem ganz neuen Inhalt aufgeht, leuchtet unmittelbar ein. Die Entwicklung des neuen, großen Prinzips iſt dem Weiteren vorbehalten. Wir haben aber noch eine Seite aufzunehmen, welche mit dem, was hier entwickelt iſt, auf den erſten Blick unvereinbar ſcheint: die Farbe wirkt, indem aus ihr das Säfte- und Blutleben, der zuckende Nerv hervorglüht, ungleich ſinnlicher, als, trotz der Greifbarkeit der Form, Marmor und Erz. Es iſt herkömmlich, von plaſtiſcher Kälte, maleriſcher Wärme zu ſprechen, und wenn dieſes Urtheil eine Vorliebe für die Malerei ausdrückt, ſo kann der Freund der erſteren hinzuſetzen, daß dieſe

Wärme ſehr leicht in pathologiſchen Reiz übergehe. Eine Titianiſche Venus mit dem warmen Blut=Tone, dem roſigen Anfluge des Fleiſches, dem wollüſtig leuchtenden Auge ſcheint, verglichen mit einer medizeiſchen, die, obwohl eben nicht im keuſchen, hohen Style gehalten, doch gewiß ungleich ruhiger wirkt, als jene, eben kein Beweis für den Satz, daß der Charakter der Malerei ein geiſtigerer ſei. Um dieſen ſcheinbaren Widerſpruch zurechtzurücken, muß man zuerſt zwei Gebiete unterſcheiden. Wo es gilt, ernſtes inneres Leben, Charakter, tief innerliche Empfindungen darzuſtellen, kann kein Zweifel ſein, daß in den Mitteln und der Darſtellungsweiſe der Malerei Alles das liegt, was wir ausgeſprochen haben. Bewegt ſich ein dargeſtellter Moment aus dieſem Gebiete durch Gefühle des Leidens, ſo wird das Bild derſelben allerdings ſympathetiſch ſtärker wirken, als in der Sculptur, aber auch die geiſtige Kraft der Ueberwindung des Leidens wird tiefer zum Ausdruck kommen und das Gleichgewicht herſtellen, den Anreiz zu pathologiſchem Verhalten niederſchlagen. Allerdings wird nun die Malerei auch ihr Gebiet naturvoller, unverhüllter Grazie haben und wir werden die Stylrichtung, welche dazu vorzüglich hinneigt, im Gegenſatz gegen eine andere kennen lernen. Dieſe Darſtellungen müſſen nun allerdings durch die Gewalt der Farbe heißer wirken, Blut und Nerv im Bilde müſſen Blut und Nerv im Zuſchauer unmittelbarer faſſen, als ein Sculpturwerk derſelben Gattung; es ſcheint alſo unrichtig, der Malerei im Allgemeinen den Charakter tieferer Geiſtigkeit beizulegen. Allein es iſt hier eine doppelte Art der Sinnlichkeit zu unterſcheiden: eine unmittelbare und eine geiſtig reflectirte. Die erſtere, welche der Bildnerkunſt zukommt, eröffnet dem Zuſchauer wohl den Blick in ein einfach heiteres, geſundes Daſein, aber nicht in die Tiefe eines beſondern Temperaments, einer phantaſievoll entzündeten innern Welt; die zweite zeigt mit der äußern Fülle der Schönheit uns die innere Werkſtätte des individuellen Zuſtands und des geiſtigen Lebens, wie eine fröhliche, lautere Sinnenfreude in ſein Inneres hinein uud aus ihm hervorſcheint, das Sinnliche ſelbſt iſt innerlicher. Der Anſchauende wird tiefer erfaßt, lebhafter, inniger hineingezogen, aber dieſes innerlicher entzündete Gefühl des Lieblichen und Reizenden bleibt bei allem Unterſchied ein unſchuldiges ſo gut als die, dem verharrenden, blutloſen Bildwerk gegenüber ruhiger verharrende Empfindung. Daß jedoch die Gefahr des Uebergangs zum falſchen, verführeriſchen, durch Reflectirheit nur doppelt übeln Reiz der Malerei noch näher liegt, als der Plaſtik, iſt natürlich nicht zu läugnen. — Schließlich iſt noch ein Wort über den Begriff des Sprechenden zu ſagen, den wir aus gutem Grunde bei jeder Kunſtform wieder auffaſſen. Auch der Malerei iſt die Zunge noch nicht gelöst, aber wenn wir jenes Hervorleuchtenlaſſen des Geiſtes uneigentlich ein Sprechen nennen, ſo iſt dieſe

Digitized by Google

Sprache doch tiefer, umfaſſender, Geiſt-offenbarender, als die ihrer ernſten, kälteren, in ruhiger Würde der Zuſchauer gegenüber in ſich verharrenden Schweſter.

§. 653.

Nun erſt erhellt die wahre Bedeutung des Gewinns in der Weite (§.650). Dem zu ſeiner Einheit und Unendlichkeit geſammelten Geiſte ſteht die Vielheit der endlichen Welt in der Breite und Fülle ihrer Erſcheinungen ſelbſtändig gegenüber; die ausſchließende Zuſammenziehung der Natur und Menſchheit in abſolut ideale Weſen iſt zu Ende. Der Geiſt hat aber die Welt zu dieſer Selbſtändigkeit nur entlaſſen, weil er ſie ſeiner innern Unendlichkeit gegenüber als Endliches geſetzt hat: ebendarum greift er wieder in ſie über, umſpannt ſie, hebt ſie in ſeine Unendlichkeit. So iſt die Malerei ebenſoſehr ausgegoſſener, als geſammelter Geiſt, Ausdruck des in ſeiner Sammlung ausgegoſſenen und in ſeiner Ausgießung geſammelten Geiſtes.

Die „Vielheit der endlichen Welt": ſo iſt das dem Geiſte Gegenübertretende bezeichnet, um auszudrücken, daß es ſich nicht blos von ſogenannt Aeußerem, Sinnlichem handelt. Das verhüllte geiſtige Prinzip in der außermenſchlichen unorganiſchen und organiſchen Natur, das offenbare im Menſchen nennen wir in ſeiner Allgemeinheit den Geiſt und haben, indem wir ihn ſo herausziehen aus dem Einzelnen, worin er doch allein lebt und wirkt, durch dieſe nothwendige Abſtraction all das Viele, worin er eben wirkt, außer ihn hingeſtellt. Dieß Viele iſt nun nicht blos die Natur, in welcher das geiſtige Prinzip noch unbewußt ſchlummert; es ſind auch die Menſchen als die Vielen darunter befaßt: der zum Bewußtſein ſeiner Unendlichkeit gekommene Geiſt in einem Menſchen weiß ſich als Einen mit demſelben Geiſt in den andern trotz dem Trennenden, was die Individuen ſcheidet; neben dieſes Einheitsbewußtſein fällt uns nun auch die Vielheit der menſchlichen Individuen zunächſt äußerlich ſo hin, als ob das Individuenbildende nur eine ſinnliche Kraft der Natur wäre, nicht auch aus dem Geiſte hervorgienge, welcher in der verhüllten Form blinder Nothwendigkeit der Natur Geſetze gebend innewohnt, welcher die Gattung in Individuen zerlegt, um eben in der Vielheit die Einheit dazuſtellen und ihre höheren Zwecke thätig zu erwirken, und welcher in der höchſten Gattung zu ſich kommt, bewußter Geiſt wird. Zu dem Vielen der endlichen Welt gehört ferner dem Geiſt im Menſchen gegenüber auch ſeine eigene ſinnliche Geſtalt, welche zwar die realiſirte Form des Geiſtes ſelbſt iſt, aber als Erſcheinendes in die Vielheit der Sinne, Organe ſich auseinanderlegt. Aber noch mehr: auch das Viele, das als

Digitized by Google

eine Welt von Trieben, Kräften, Thätigkeiten im Innern des Menſchen ſelbſt lebt, fällt uns in dieſer gegenwärtigen Trennung neben und außer den Geiſt hin, der die Einheit dieſes Vielen iſt. Wir haben das reine Licht, das einfache Weiß des Geiſtes, wie er in ſeiner Unendlichkeit für ſich iſt; das farbige Leuchten aus der Hülle, wovon der vorh. §. handelte, iſt vorerſt wieder bei Seite gelaſſen. Jene Welt des Vielen nun iſt in der Bildnerkunſt dem Geiſte ſo nicht gegenübergetreten, und weil ſie nicht gegenübergetreten iſt, iſt ſie zuſammengeſchmolzen. Der Geiſt webte noch in ſchöner Einheit mit der Natur als der Mutter des Vielen (das ſie in Wahrheit freilich ſelbſt nur als Stätte des Geiſtes, damit er aus dem Vielen ſich entzünden könne, gebiert). War nun die Natur dem Geiſte ſo in ruhiger Einheit einverleibt, ſo ergab ſich für die entſprechende Kunſtform auf Wegen, die wir nicht noch einmal nachzeigen, eine wohlgeſichtete Auswahl ſolcher Erſcheinungen, worin das Ganze der Natur und Menſchheit in ſchöner Einheit der Kräfte ſich darſtellte; daneben gab es auf dieſem Standpunct eigentlich nicht noch eine Natur, eine Vielheit der Menſchenwelt und Particulariſation ihrer Triebe, Empfindungen u. ſ. w.; es war ſogar ein, zwar nothwendiger, Widerſpruch der Phantaſie, daß es nur mehrere Götter-Ideale gab, denn genau genommen ließ ſich nur Ein Weſen denken, in welchem Natur und Geiſt zur abſoluten, reinen, ruhigen Einheit zuſammengegangen war. Nun aber, auf dem weſentlich veränderten Standpuncte, ſteht alſo dem Geiſte, der zu dem Bewußtſein ſeiner Einheit, ſeines unendlichen Beiſichſeins in allem Unterſchiede, gekommen iſt, das Viele als ſolches gegenüber, es iſt als ſein Gegentheil mit Bewußtſein geſetzt. Freilich als die Welt des Endlichen, alſo des nicht Wahren, aber doch hingeſetzt, hingeſtellt; es wäre ja nicht ein Gegenſatz, wenn nicht das Viele, wie gewiß auch zum zweiten Momente, der Auflöſung des Gegenſatzes übergegangen werden muß, zunächſt für ſich im Nachdruck des Gegenüber beſtünde. Es iſt alſo in ſeiner Selbſtändigkeit geſetzt; es verſchwindet nicht mehr in der Auffaugung, durch die es in der Idealgeſtalt in eine reine, ruhige Einheit mit dem Geiſte eingefloſſen, es iſt da, man ſieht es, es breitet ſich in frei entlaſſener Fülle aus. Dieß iſt der tiefere Grund des Gewinns an Weite (§. 650): die techniſchen Bedingungen zeigen auch hier, nachdem ſie erſt äußerlich aufgeſtellt ſind, ihre poſitive, geiſtige Begründung und Wirkung. Allein jener Gott des Alterthums, in welchen das Viele aufgegangen, iſt nicht ſchlechthin todt, er ſoll in neuer, anderer Lebensform auferſtehen. Nur einen Augenblick iſt die Abſtraction des Geiſtes in ſeinem reinen Fürſichſein feſtzuhalten; ſtellt ſich der Geiſt das Viele gegenüber als Endliches, ſo muß er im nächſten Moment auch dieß ſetzen, daß dieß Endliche, weil es endlich iſt, ihm, dem Unendlichen, gegenüber nichts Beſtehendes für ſich ſein kann,

Digitized by Google

ſondern vielmehr die Form iſt, aus der er ſelbſt hervorgeht, die er, nachdem er aus ihr hervorgegangen, zwar unendlich hinter ſich zurückläßt, aber nun wieder zu ſich heraufnimmt, durchdringt, füllt, durchſtrahlt und ſo erſt wahrhaft, im realen, concreten Sinne ſetzt. Nun iſt all das Viele unendlich bedeutend und werthvoll, nun erſt iſt es wahrhaft frei, ſelbſtändig, denn der Blitz des Geiſtes ſtrahlt aus ihm und in es. Der Verſchluß, der den Gott gefangen hielt, iſt aufgegangen; der Gott ſtrömt als Geiſt über in alle Welt. Schon zu §. 632, bei der Vergleichung von Statue und Gruppe, haben wir die Bezeichnung eines Ausgießens gebraucht und auf die Kunſtform hinübergewieſen, von welcher dieſe Bezeichnung im volleren Sinne gilt. Die Malerei iſt das Pfingſtfeſt der bildenden Kunſt. Ihre Weite und Tiefe iſt jetzt als Eines erkannt. Die Tiefe hat das Band gelockert, ja ſcheinbar gelöst, das zwiſchen dem Geiſt als dem Einigenden und der Natur als Mutter der Vielheit beſtand, und die Weite iſt aufgegangen, aber die Tiefe ſtellt das Band um ſo inniger wieder her, der Geiſt hat es nur gelöst, weil er dieſe tiefere Herſtellung wollte; er hat die Natur fallen laſſen, um ſie deſto inniger und wärmer zu verklären, ſie breitet ſich nun frei aus in in ihrer Weſenfülle und wird doch vom Wehen des unſichtbar ſichtbaren Geheimniſſes wieder eingeholt und in die Feier der Innerlichkeit getaucht. — Der weſentliche Inhalt dieſes §. iſt ſchon von Hegel ausgeſprochen (Aeſth. Th. 2. S. 256. Th. 3. S. 5. 6. 15. 17 u. a.); die Erläuterung unſeres §. ſucht die Sache in eingänglicheres Licht zu ſtellen und der Schlußſatz deſſelben faßt Alles in die möglichſt ſchlagende Formel zuſammen.

§. 654.

Die landſchaftliche Natur, der umgebende Raum überhaupt erſcheint nun als ſtimmungsvoller Widerhall des perſönlichen Lebens. Tiefer tritt daſſelbe Verhältniß innerhalb der Perſönlichkeit ſelbſt auf. Vom Bande der unmittelbaren Einheit mit dem Geiſt entlaſſen ſpielt die Geſtalt und die Welt der mannigfaltigen innern Neigungen, Zuſtände, Kräfte in freierer Willkühr, die zugleich zu jeder Einſeitigkeit ſich verhärten kann, öffnet ſich in bewegter Beziehung zur Außenwelt ihren wechſelvollen Erregungen und läßt dieſelben bis zur tiefſten Aufwühlung und Zerreißung der Seele eindringen; aber das Licht des Geiſtes ſcheint in dieſe bis zur Entzweiung losgelaſſene Außenſeite und erhebt ihre mannigfaltigen Brechungen zum bedeutungsvollen Ausdruck ſeiner Tiefe. Das Gute hat jetzt nicht mehr die Form einfacher Subſtantialität des Charakters, das Böſe iſt als Stoff für die Kunſt erſchloſſen.

Das neue Licht, in welchem die Welt aufgefaßt wird, iſt zunächſt in Anwendung auf die äußere Natur beſtimmter in’s Auge zu faſſen. Seine

Digitized by Google

feurigen Zungen ſchweben nicht blos über den Häuptern der Menſchen, der Gott iſt nicht blos, wie Hegel (Aeſth. Th. 2. S. 258. 3. S. 10 u. a.) geiſtvoll ſagt, in die Gemeinde hereingetreten; Luft, Erde, Waſſer, Baum, der letzte Schilfhalm am Teich zittert und webt im ahnungsvollen Glanze und ſcheint ein bedeutungsvolles Etwas ſagen zu wollen. Durch die Gegenüberſtellung von Geiſt und Natur iſt jene Spannung, die uns auf dem Standpuncte der Bildnerkunſt (vergl. §. 631, Anm. 1) noch fehlte, nun eingetreten, die ſentimentale Beziehung zur Landſchaft iſt möglich geworden, das Gemüth zieht ſich aus ihr zurück und ſehnt ſich wieder nach ihr, ſpiegelt ſich in ihr, es leiht ihr ſeine Tiefe, und ihre Zuſtände, Formen, Beleuchtungen, Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer und Winter, Stille und Sturm erſcheinen ihm als Bilder ſeiner Stimmungen. Es iſt ein Leihen, aber mit einem wahren Grunde; denn der Geiſt erinnert ſich, daß er aus der Natur kommt und wie hoch er ſich über ſie geſchwungen, er ſenkt ſich mit freier Liebe wieder in dieſen ſeinen Schooß zurück. Zu §. 599, welcher heraushob, daß die Bildnerkunſt die Landſchaft überſpringt, iſt der für das Syſtem hieraus erwachſende ſcheinbare Widerſpruch, daß die Lehre vom Naturſchönen die landſchaftliche Schönheit vor der (thieriſchen und) menſchlichen aufführt und doch in der Reihe der Künſte erſt die ſpäter folgende, reifere ſie nachholt, bereits beſprochen; wir ſetzen hinzu: erſt muß die Kunſt das menſchliche Weſen in ſeiner ganzen Kraft und Vollkommenheit erfaßt haben, ehe ſie dahin gelangen kann, wo die noch tiefer erwärmte Bruſt reich genug iſt, der ärmeren Form des Daſeins aus dem Ihrigen zu leihen. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Landſchaft, ſondern auch von umgebendem künſtlichem Raum mit ſeinen Geräthen u. ſ. w. Das von Menſchenhand Gemachte iſt zunächſt todt und ſcheint nicht wie die lebendige Natur zur Seelenſprache gelangen zu können; aber es iſt ein Werk zu menſchlichem Gebrauch, eingewohnt, eingewöhnt, die Wände haben viel „geſehen“, ſcheinen „erzählen zu können“ und aus dem alten Großvaterſtuhl ſteigen vor Fauſt's Gemüth tiefrührende Familienbilder auf. Dazu kommt die eigenthümliche Wirkung der geſchloſſeneren Luft und des im Helldunkel der von Wänden eingefangenen Räume bedeutungsvoller geſpannten Lichts. Das Thierleben führen wir auch hier nebenher. Die Liebe leiht in dieſer veränderten Auffaſſung mitleidig auch der gebundenen Thierſeele von ihrem Reichthum, ſucht in ihr die tiefere Verwandtſchaft mit dem Menſchen auf, zieht es in den magiſchen Kreis ihrer erwärmenden Kraft. Gehen wir nun zum Menſchen über, ſo ſehen wir daſſelbe Verhältniß innerhalb der Perſönlichkeit eintreten, das wir bei dem Blick auf die Natur zwiſchen dieſer und der Perſönlichkeit vor uns haben. Die Perſönlichkeit zerfällt nun ſelbſt in ein Innerſtes, rein Geiſtiges und ein Aeu-

Digitized by Google

ßeres, eine Natur. Unter dieſem Aeußeren, dieſer Natur iſt, wie wir bereits geſehen, nicht blos die Geſtalt, auch nicht blos die Sinnlichkeit zu verſtehen, ſondern die ganze innere Welt ſelbſt als Vielheit von Formen des Aufnehmens, ſich Verhaltens und Thuns. Es handelt ſich auch hier um eine beſtimmtere Anwendung der Sätze des vorh. §. Die Geſtalt, dem Geiſte gegenüber als Naturexiſtenz geſetzt, iſt der Zufälligkeit unendlicher Brechungen der gattungsmäßig reinen Form hingegeben, es emanzipiren ſich ihre Einzelformen aus der harmoniſchen Einheit. Sie iſt aber hierin nur Ausdruck der für die Kunſt nun entfeſſelten Vieltönigkeit, Vielſeitigkeit des Innern. Der Menſch, wie er Stoff der Malerei iſt, erſcheint wie ein Inſtrument, das mit einer neuen Menge von Saiten beſpannt iſt, deren Tonmenge die Bildnerkunſt wie ein Chaos fürchten müßte; denn vom Bande der Einheit zunächſt entlaſſen wird auch erſt die ganze Welt von Anlagen, Kräften, die in der menſchlichen Organiſation liegen, flüſſig. In dieſer Entfeſſlung werden ſich aber nothwendig auch falſche Einheiten bilden, ſtehende Gewöhnungen einer beſtimmten Richtung, Einſeitigkeiten, die ſich, wie das Moment der geiſtigen Vielſeitigkeit, das hiemit gar nicht in Widerſpruch ſteht, in der Geſtalt und ihren Bewegungen ausdrücken müſſen. Was die Vielſeitigkeit entbindet und aufregt, iſt zugleich weſentlich ein unendlich erweiterter Rapport mit der Außenwelt, der natürlichen und der menſchlichen. Es iſt ja der Perſönlichkeit ein Hintergrund mitgegeben, ſie iſt nicht herausgeſchnitten aus Luft, Erde, Wohnung, Getümmel des Verkehrs, ſie iſt dahinaus bezogen, unzählbare ſympathetiſche Fäden laufen von ihr fort in die weite Welt und leiten den elektriſchen Strom unendlicher Beziehungen in ſie zurück. Das ſich-Einlaſſen erſcheint zunächſt als völlige Zulaſſung jener Zerſtreuung, die wir in der Sculptur ſo ſtreng abweiſen mußten (§. 606). Das Maleriſche hat durchaus den Wurf des Bezogenen, Beziehungsreichen, des ſich-Umſehens. Durch dieſe geöffnete Schleuſe brechen nun die Motive der Leidenſchaft in einem Umfang ein, wie ihn ebenfalls die Sculptur nicht kennt, welche, wie wir ſahen, dem Affecte mitten in ſeiner Entfeſſlung einen Damm entgegenwirft, wodurch der Ausdruck bewirkt wird, als wäre der Sturm, während er braust, zugleich auch ſchon beſchwichtigt. Das iſt nur bei geringerem Umfang und einfacher Natur der Affecte möglich. Die Malerei hat ein weit verwickelteres Seelenleben und einen ungleich reicheren Umfang von Erregungen und Leidenſchaften vor ſich; braust der Sturm in dieß Meer, ſo muß es wie eine zerwühlte Wellenwüſte erſcheinen und der Ausdruck der Geiſtesmacht muß in anderer Weiſe gerettet werden. Die Aufwühlung kann bis zum tiefſten Zerfalle des ganzen Weſens mit ſich ſelber gehen; dabei iſt die ganze Seite des Menſchen, die wir jetzt ſeiner geiſtigen Einheit gegenübergeſtellt vor uns haben, wie eine zweite widerſtrebende Seele mit

Digitized by Google

dieſer zerfallen und zugleich, als Quelle unendlichen Schmerzes, das volle Bewußtſein dieſes Zerfalles mehr oder minder entwickelt. Hiemit haben wir nun freilich die geiſtige Einheit als Band der Vielheit aus dem Hintergrunde, worin wir ſie vorerſt halten mußten, gerade auf der Spitze ihrer ſcheinbaren Zurückſtellung wieder hervorgezogen. Die Einheit muß nun das Band in der ganzen Ausdehnung der Vielheit wieder herſtellen, der Hintergrund ſeinen Vordergrund an ſich nehmen. In dieſer Durchdringung wird nun eben das Einzelne, das Viele, das Verwickelte erſt bedeutungsvoll. Die reich partikulariſirte Welt der Perſönlichkeit iſt nun die Landſchaft, deren viele Einzelheiten in der Beleuchtung der Geiſtesſonne zur idealen, äſthetiſchen Geltung erhoben werden, und wie in jener ein Kuß der Abendröthe oder des Mondes auch den rohen, mooſigen Felsblock verklärt, wie ſelbſt der Schilfhalm am Teich eine Sprache gewinnt, ſo leiſtet hier der Geiſt das Wunder, ſelbſt den herben, ſchroffen, ſeltſam zwiſcheneingeſchobenen, zunächſt alle Harmonie ſtörenden Zug des menſchlichen Weſens, eine ſtehende Einſeitigkeit, eine flüchtige, zuſammenhangsloſe Erregung in ſein Band zu ziehen; ein raſches Licht ſtreift über die ſonderbaren Falten und Hügel hin und gibt ihnen Bedeutung und Weihe; ein geiſtiger Phosphor entzündet ſich ſelbſt aus dem Zerworfenen, Verſtreuten, Abnormen der ſo vor uns erſchloſſenen Welt. Gerade dieß bezaubert uns, daß das ganz Entlegene, ſcheinbar für die Kunſt Verlorene, das Willkührliche hervorgehoben und doch in die ideale Beleuchtung gezogen wird. Entfeſſelt aber dieſe Kunſt den Sturm in ſeiner ganzen Gewalt und geht ſie bis zum Bilde der Zerriſſenheit fort, ſo gilt es nur um ſo mehr, ſtatt jenes unverlorenen Reſtes von Ruhe, den die Sculptur bewahrt, die Einheitbildende Kraft als eine bewegte, wie aus Geiſtertiefen auftauchende in das Dunkel und Grauen ihren verſöhnenden Strahl werfen zu laſſen, und bleiben wir bei dem Bilde Winkelmann's, ſo können wir ſagen, wenn der Bildner mitten im Sturme den unbewegten Meeresgrund zeigen ſoll, ſo werde dagegen in der Malerei der Geiſt unſichtbar ſichtbar über den Waſſern ſchweben. — Es folgt aus dem Allem, daß jene gediegene Subſtantialität des Charakters, die ſich dem Allgemeinen gegenüber ſubjectiv nicht iſolirt, ſondern ihre innere Einheit gar nicht anders hat, als in der Einheit mit dem Guten, wie es als öffentliche Macht in geſundem Volksleben waltet, nicht der Standpunct ſein kann, unter welchem die ächt maleriſche Anſchauung die Perſönlichkeit auffaßt. Die durchgearbeiteteren, gefurchteren Züge des tüchtigen, der Gemeinſchaft dienenden Charakters werden uns geſtehen, daß dieſe Hingebung erſt dem Eigenwillen einer ſubjectiven Willkühr abgerungen werden mußte, wie die Plaſtik ſie nicht kennt. Auf dem maleriſchen Standpunct iſt ja durch die Freilaſſung des Vielen der Einzelne für ſich eine Welt geworden, das Allgemeine

Digitized by Google

verknüpft ſich ihm ſo mit dem individuell Seinigen, daß darin die tiefſte Verſuchung liegt, für ſich ein Ganzes, das Ganze ſein zu wollen; daher ſagt und geſteht uns der Ausdruck der Hingebung an das wahrhaft Allgemeine, daß das Opfer nicht leicht war. Nun tritt aber nothwendig auch die wirkliche Empörung als Kunſtſtoff ein, das Böſe ſteigt aus ſeinem Abgrund hervor. Ja es wird darſtellbar auch ohne den Fortgang zur Verſöhnung. Eben weil das Einzelne unendlich bedeutend geworden iſt, kann auch den empörten Einzelwillen eine Geiſtigkeit, Genialität umwittern, die als eine *dämoniſche* Tiefe mit Geiſterſchauern auf uns wirkt; dabei darf allerdings der Ausdruck der Selbſtzerſtörung nicht fehlen, der auch ohne den Fortgang zur poſitiven Verſöhnung in negativer Form dem Wahren und Guten die Ehre gibt. — Bei der Landſchaft haben wir ein Wort vom Thierleben geſagt, wie ihm nämlich in der neuen Kunſtform ein gemüthliches Intereſſe zugewendet wird. Es muß aber auch der veränderte Standpunct, unter welchem die Perſönlichkeit dargeſtellt wird, eine gewiſſe Anwendung auf daſſelbe finden. Wie nämlich in dieſer nun eine reichere, vielgetheilte Welt aufgeht, ſo wird auch die Lebensform des Thiers als eine gefülltere, mit Trieben und Beziehungen, die den menſchlichen in's Einzelne analog ſind, reicher ausgeſtattete in wärmerem, bewegterem Ton aufgefaßt und im wilden, zerſtörenden Thiere gemahnt der Ausdruck des Grimmen an jene dämoniſchen Tiefen des menſchlich Böſen.

§. 655.

Wie nun innerhalb der ſo aufgefaßten Perſönlichkeit die Vielheit der einzelnen Züge in Geltung eingeſetzt iſt, ſo erhält die ganze Perſönlichkeit als Individuum unter den vielen Individuen unendlichen Werth. Ihre Eigenheit, wie ſie ſich in der Erſcheinung ausdrückt, mag dieſe nach Form und äußerer Bewegung noch ſo unſcheinbar oder unregelmäßig ſein, wenn nur geiſtige Tiefe ſich in ihr offenbart, iſt zur äſthetiſchen Berechtigung erhoben, und dieß findet auch auf die nicht begeiſtete Natur analoge Anwendung. Hiemit erſt hat die zunächſt äußerlich begründete Zulaſſung einer unbeſtimmten Vielheit von Geſtalten ihre innere, poſitive Begründung und Bedeutung erhalten. Die Ariſtokratie der Geſtalt iſt gefallen und die Demokratie der Gleichberechtigung unter Vorausſetzung des Ausdrucks inneren Werths iſt eingetreten.

Wir haben in §. 654 die Perſönlichkeit vor uns gehabt, wie ſie innerhalb ihrer ſelbſt in zwei Seiten, die Vielheit und Einheit, zerfällt; jetzt halten wir das Ganze der ſo beſchaffenen Perſönlichkeit als Individuum mit der unbeſtimmten, durch die Mittel der Malerei weit erſchloſſe-

Digitized by Google

nen Vielheit von Individuen zuſammen. Dieſer Punct unter unendlich vielen Puncten, der Einzelne, iſt nun, weil die Unendlichkeit des Geiſtes in ihm gezündet, weil ſich in ihm das Ganze des Menſchengeiſtes zu jenem aus dem Innern in's Aeußere ſcheinenden Strahl zuſammenfaßt, zu einer, der plaſtiſchen Anſchauung in dieſem Umfang völlig fremden Berechtigung in der Kunſt emporgehoben. Schon bei der vorhergehenden Betrachtung ergab ſich uns, daß Geſtalt, Bewegung, innere Welt von Neigungen und Kräften, Leidenſchaft bis in das Unförmliche, Einſeitige, Zerriſſene gehen mag; dabei iſt die Vergleichung mit Andern eigentlich bereits vorausgeſetzt, aber erſt, wenn wir dieſe nun ausdrücklich vornehmen, tritt die Sache in ihr volles Licht und erhellen die Reſultate. Man ſtelle nun einen Menſchen von dürftiger oder unregelmäßiger Erſcheinung, worin ſich eine mehr oder minder harte Einſeitigkeit des Vorwiegens gewiſſer Neigungen, Kräfte, eine ſchwere Hemmung, Verwicklung ausſpricht, die jedoch von einer tiefen, originellen Natur zeugt, neben eine Geſtalt von der Art, die man racemäßig nennt, rein in Formen, im Ausdruck nicht geiſtlos, aber ohne das Salz einer beſondern, nur dieſer Perſon eigenen Miſchung der Kräfte, ſo wird man nicht anſtehen, die erſtere mehr maleriſch zu nennen. Verſteht ſich übrigens, daß die Unregelmäßigkeit nicht bis zur auffallenden Störung der normalen Grundmaaße fortgehen muß, daß die Malerei den grelleren Abſprung von dieſem nicht ohne beſondern Anlaß ſucht, ſondern nur, wenn er ſich ihr darbietet, zu einem äſthetiſchen Motiv verarbeiten **kann**; im Gegenſatze gegen das plaſtiſche Ideal genügt zur maleriſchen Würze ein Abſprung, der in dem Reiche der möglichen Unregelmäßigkeiten ſelbſt noch fein, anziehend erſcheinen kann; wir reden immer von einer unbeſtimmbaren Scala, ohne ihre Anfänge und ihre härteren Stufen zu unterſcheiden. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Brechungen des reinen Menſchentypus iſt nun alſo mit der Geltung der perſönlichen Monade in das äſthetiſche Recht eingeſetzt. Die Sonne der Malerei ſcheinet über Gerechte und Ungerechte, d. h. Schöne und Unſchöne, und wie der Stifter der chriſtlichen Religion ausrief: ſelig ſind, die arm an Geiſt ſind, denn ihrer iſt das Himmelreich, ſo ſind nun auch die Armen an Geſtalt zur himmliſchen Weihe der Kunſt eingelaſſen. — Dieß neue Geſetz gilt nun auch der übrigen Natur. Das Thier braucht, um maleriſch zu erſcheinen, nicht nur nicht zu einer formenſchönen Gattung zu gehören, ſondern es muß nicht einmal nothwendig ein formenſchönes Exemplar ſeiner eigenen Gattung ſein, wenn es nur in beſtimmtem Zuſammenhang einen ſchlagenden Ausdruck hat; der Maler kann z. B. recht wohl den trägen, etwas herabgekommenen Karrengaul zur Darſtellung nehmen, vor dem der Bildner das Kreuz machen müßte. Aber auch mit der Landſchaft verhält es ſich ſo; ſie braucht nicht

Digitized by Google

in Linien von ſchönem Zuge, nicht in Farbe und Licht von jener reinen Klarheit, nicht in Vegetation von jenem beruhigend deutlichen und doch ſchwungvollen Umriß zu ſein wie die ſüdliche Natur, die man um dieſer Eigenſchaften willen an ſich ſchon (direct) ideal nennen kann, wenn nur Stimmung, wenn nur jenes Etwas in ihr iſt, was an den tiefen Zug eines Menſchenantlitzes, den bedeutungsvollen Blick eines Menſchenauges erinnert, der mit rauhen, unharmoniſchen Zügen äſthetiſch verſöhnt. Ein Blick auf die nordiſche Natur und auf einen Ruysdael als ihren Nachbildner überzeugt, wie auch hier dieſer Bruch zwiſchen Form und Ausdruck, worin die erſtere durch ein gewiſſes Mißverhältniß um ſo ſtärkeren Accent auf den letzteren wirft, der Malerei das Willkommenere ſein kann, ja, wenn ſie ihr ſpezifiſches Weſen recht zur Reife bringen will, ſein muß. Es entwickeln ſich gerade hieraus wichtige nähere Beſtimmungen über das Maleriſche, die wir in der ſpezielleren Ausführung ableiten. Klar iſt nun, wie auch in Beziehung auf die unbeſeelte Natur der äußere, techniſche Vortheil, daß auch das Unbeſtimmte, unklar Gebildete nachahmbar wird, ſich zu einer inneren Bedeutung, zum poſitiven Hebel einer beſtimmten Art von Kunſtſchönheit umwendet. — Dieſes neue Prinzip kann man im Gegenſatze gegen das plaſtiſche ein demokratiſches nennen. Man muß nicht mehr ſchön ſein im Sinne der reinſten Formen-Entwicklung, um des Eintritts in die Pforte des Kunſtſtoffs würdig befunden zu werden; die Ariſtokratie der Geſtalt hat aber darum keineswegs einer Ariſtokratie des aſcetiſchen Ausdrucks Platz gemacht: dieß gilt nur von einem beſondern Ideal, dem romantiſchen (ſ. §. 446), mit deſſen hiſtoriſcher Beſtimmtheit und ſpezifiſchen Mängeln das Weſen der Malerei an ſich nichts zu ſchaffen hat, wiewohl es allerdings mit deſſen allgemeiner Weltanſchauung im Uebrigen ſo ſichtbar zuſammenfällt, daß wir hier ebenſo ſchwer eine Vermiſchung der ſyſtematiſchen mit der geſchichtlichen Darſtellung abhalten, wie in der Lehre von der Bildnerkunſt, die ebenſo beſtimmt auf ein anderes geſchichtliches Ideal, das claſſiſche, hinwies. Die Malerei hat das Thor geöffnet, durch das die Menſchheit in Schaaren hereinwallt; freilich nicht ſchlechthin der Einzelne, wie immer ſeine Erſcheinung beſchaffen ſein möge, iſt eingelaſſen, das Leere und Nichtige fällt wie aus aller Kunſt, ſo natürlich auch hier weg, die Malerei hat auch ihren Adel, aber er verhält ſich zum Adel der Sculptur wie die Ariſtokratie der Bildung zur Geburts-Ariſtokratie; geadelt iſt auch der niedrig, d. h. unſchön Geborne, wenn der ungünſtigen Form der Charakter ſich aufgeprägt hat, geadelt iſt, wer den Stempel des Geiſtes, ſei es auch auf unebener und hügelicher Stirne trägt. Die maleriſche Erſcheinung hat dadurch gerade einen gewiſſen vornehmen Wurf, der freilich ganz anderer Art iſt, als jener von ihr aufgegebene Racetypus eines auserleſenen Geſchlechts; fein und edel

Digitized by Google

iſt die Linie der griechiſchen Schönheit, aber fein und edel auch das geiſtige Fluidum, das über die gebrochnere Linie ſeinen Zauber gießt.

§. 656.

Durch alle dieſe Momente (§. 651—655) iſt in weitem Umfang das Häßliche eingedrungen. Daſſelbe iſt in ſolcher Ausdehnung zunächſt durch die veränderte Darſtellungsweiſe zugelaſſen: das flüſſige Mittel der Farbe hat überhaupt einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Geſtalt theils in das Verbreitete der äußern Umgebung, theils zu andern Geſtalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, theils zu dem Intereſſe einer reicheren Handlung, wie ſie eben durch die erſchloſſene Vielheit und Bewegtheit der Geſtalten darſtellbar geworden iſt, fortgeführt. Dieſe Darſtellungsweiſe iſt aber eben das Mittel der zu Grunde liegenden Auffaſſung, welche vom Aeußern auf das Innere weiſt, und dieſe Auffaſſung läßt das Häßliche nicht nur zu, ſondern führt es ausdrücklich ein, um es in das Erhabene oder Komiſche aufzulöſen, welches nun den Standpunct des einfach Schönen aus ſeiner beſtimmenden Geltung verdrängt.

Die Frage über den Spielraum des Häßlichen hätte früher aufgenommen, zum Ausgangspuncte gezogen werden können, wie in der Lehre von der Bildnerkunſt; allein die ungleich größere Freiheit der Bewegung, welche dieſer Kunſt gegenüber in der Malerei ſich zuerſt aufdrängt, führte raſcher in den poſitiven Mittelpunct ihres innern Geiſtes und aus der Darſtellung deſſelben wird hier gefolgert, was ihr dort als urſächliche Schranke vorangeſtellt wurde. In der That haben wir das Häßliche längſt vor uns: das Dürftige, in Linien minder Schöne, Unregelmäßige der Geſtalt und Bewegung, was wir in mehrfachem Zuſammenhang als berechtigt in der moraliſchen Auffaſſung geſetzt haben, führt in einer unaufhaltſamen Linie zum eigentlich Häßlichen, wo die Verkehrung der inneren Ordnung eines Organiſmus direct in die Augen ſpringt, und mit dem Satze, daß die äußerſte Leidenſchaft, die Zerreißung des Gemüths, daß das Böſe nun unter die Kunſt-Stoffe eintritt, iſt das Häßliche bereits poſitiv eingeführt, denn dieſe Störungen und Verkehrungen müſſen ja in ihrer Erſcheinung häßlich ſein. Nun aber bedarf es dieſer Zuſammenfaſſung des ſchon Eingeräumten, um einen ſo wichtigen Begriff in ſeiner Ausdrücklichkeit hervorzuſtellen und das Weſen der Malerei in Beziehung auf die großen Gegenſätze im Schönen zu beſtimmen. Der §. holt nun aus der erſt äußerlichen Betrachtung nach, wie das Häßliche zunächſt zugelaſſen iſt. Die Farbe hat, noch abgeſehen vor ihrer innern

Digitized by Google

Bedeutung (§. 652), den Charakter des Fortleitenden; ein vertrocknetes Flüſſiges, beſtimmt ſie das Auge, von den Härten der Form fortzufließen. Der zugegebene Raum, das allgemeine Medium der Luft mildert alle Umriſſe, die einzelne geſchloſſene Bildung ſchwimmt im allgemeinen Fluſſe. Die Mängel und Verkehrungen der Geſtalt und Bewegung finden ferner, ſo oft die Malerei ihre Freiheit in Vereinigung vieler Geſtalten und vielfältiger Bewegungen benützt, ihre Auflöſung in deren Wechſel-Ergänzung; die Figuren helfen ſozuſagen einander aus. Da Vielheit und Bewegtheit um Darſtellung einer Handlung willen entfaltet werden, ſo iſt es namentlich die Aufmerkſamkeit auf dieſe, was das Auge vom Formloſen oder Formwidrigen der einzelnen Bildung ablenkt. Dieſer letzte bedeutendſte Grund führt aber auch bereits aus der äußerlichen, nur negativen Betrachtung heraus. Alle dieſe Mittel und Erweiterungen ſchafft ſich ja die Malerei, um ihre Art der Auffaſſung im Kunſtwerk niederzulegen, das techniſch Bedingte fließt auch hier aus dem geiſtigen Prinzip. Ihr Prinzip iſt die Auffaſſung im Lichte der Innerlichkeit, welche durch ein Mißverhältniß des Aeußern zum Innern, das von unbedeutenderen Mängeln bis zur Verkehrung fortgeht, gerade die Kraft des Accents doppelt ſtark auf das letztere wirft. Wo nun das Mißverhältniß zum vollen Ausdruck kommt, muß der Sieg des Innern in der Form des Erhabenen oder Komiſchen auftreten, und ſomit erhellt, daß die Malerei dieſe Formen (und mit ihnen natürlich ihre Vorausſetzung, das Häßliche) nicht blos zuläßt, ſondern will. Es iſt namentlich das Komiſche, worin die Malerei ſich ungleich weiter und freier bewegt, als die Bildnerkunſt (vergl. §. 634), denn dieſes iſt ja die ſubjectivere unter den widerſtreitenden Geſtaltungen des Schönen; durch das Vorwiegen des Ausdrucks im Kunſtwerke ſind dem Zuſchauer die Mittel zu jener Leihung, welche der komiſche Prozeß vorausſetzt, in vollem Maaße an die Hand gegeben; dadurch wird der nöthige Anhalt an Subjectivität ſelbſt dem Thiere zugelegt und die häßlich komiſche Thierwelt, den Affen an der Spitze, ſpringt in den Rahmen der Kunſt herein. Erhaben iſt die Bildnerkunſt durch ihre Subſtantialität und Charakterwucht recht ausdrücklich, wir ſahen, wie ſie das Furchtbare, das Tragiſche ergreift; aber das Erhabene ſelbſt wird hier vom Standpuncte des einfach Schönen behandelt, wogegen die über den ſcharf ausgeſprochenen Bruch herüberſtrahlende geiſtige Erhabenheit oder Furchtbarkeit im Maleriſchen die Negativität im Weſen des Erhabenen zur vollen Entſcheidung führt und daher die freieren, geiſtigeren Formen des Erhabenen des Subjects, die tieferen Kämpfe des Tragiſchen in erweitertem Umfang anbaut. Der harmloſen Grazie des einfach Schönen iſt der Maler darum, weil ſie nicht das Beſtimmende ſeines Standpuncts bildet, natürlich nicht abhold, aber man kann ſagen, er ſtellte ſie in einem gewiſſen

Digitized by Google

zarten Sinn unter den Standpunct des Erhabenen oder Komiſchen, ſo daß das Verhältniß wirklich ganz das umgekehrte vom plaſtiſchen iſt, wo der Standpunct des einfach Schönen auch auf das Erhabene und Komiſche beſtimmend wirkt. Der Zug der Trauer, den Mehrere im plaſtiſchen Kunſtwerke gefunden, liegt mehr im Zuſchauer und hat gegenſtändlich nur darin ſeinen Grund, daß die Sculptur durch ihre innern Schranken geſchichtlich auf eine vor dem aufgegangenen Geiſteslicht verblaßte, hinabgeſunkene Götterwelt angewieſen iſt und deren Entſchlafen in der ſteinernen Erſtarrung unwillführlich darſtellt; in dem Hauche der Wehmuth dagegen, der um die maleriſche Schönheit ſpielt, dem Zuge eines fernher dämmernden tragiſchen Gefühls, den ſie in den Blick und die Lippen der jugendlichen Grazie legt, drückt der Künſtler beſtimmt das Gefühl aus, daß jederzeit und abgeſehen von einem beſtimmten Kunſt-Ideal die Blüthe der reinen Form ſchnell hinwelkt, und er kündigt gleichſam an, daß er eine beſtändigere Form des Schönen zu geben vermag in der durchfurchten Geſtalt, welche keine Jugendſchönheit mehr einzubüßen, aber aus ihrem Leibe das feſte Haus des Charakters geſchaffen hat. Er kann aber der Blüthe der Schönheit auch ein Lächeln geben, als wiſſe ſie um ihre Naivetät, ſtehe mit halbem Bewußtſein helldunkel darüber, ſage ſich ſelbſt, daß das ſo zwar nicht dauern könne, gebe ſich aber doch in heiterem Widerſpruch dem ſüßen Traume hin.

§. 657.

Dieß Alles faßt ſich in dem Satze zuſammen, daß nunmehr das Geſetz der directen Idealiſirung, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, dem der indirecten Idealiſirung, gewichen iſt, wonach das Schöne aus der Geſammtwirkung einer Vielheit von Geſtalten hervorgeht, die im Einzelnen nicht ſchön ſein müſſen, deren Ausdruck vielmehr durch irgend einen Grad von Mißverhältniß der Form zu ſteigern im künſtleriſchen Intereſſe liegt. Das Geſetz der directen Idealiſirung iſt aber nicht ſchlechthin unterdrückt, ſondern beſteht in ſeiner Unterordnung noch fort.

Das Weſentliche dieſer prinzipiell zuſammenfaſſenden Beſtimmung bedarf keiner Erläuterung; es erhellt Alles aus der Vergleichung mit §. 603. Durch den Zuſatz: „deren Ausdruck vielmehr" u. ſ. w. iſt in dieſe Beſtimmung auch das Moment aufgenommen, daß außer dem Zuſammenwirken und wechſelſeitigen ſich-Ergänzen mehrerer Geſtalten auch in der einzelnen Geſtalt die Geſammtwirkung des Ausdrucks mit dem minder Schönen oder Unſchönen auf der Seite der Vielheit, nämlich jetzt der Formen dieſer einzelnen Geſtalt, verſöhnt; Letzteres tritt vorzüglich dann

Digitized by Google

in Geltung, wenn die Compoſition nicht mehrere Geſtalten verbindet; überdieß iſt durch dieſen Satztheil dafür geſorgt, daß das „nicht ſchön ſein Müſſen“ nicht als ein Zufall, ſondern als ein künſtleriſches Wollen verſtanden werde. Das Verhältniß iſt alſo jetzt umgekehrt; von der Bildnerkunſt hieß es (§. 603 Anm.): „ſchlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte“; jetzt gilt ebendieß von dem dort herrſchenden Prinzip: es hat die Oberhand verloren, denn das entgegegeſetzte herrſcht, aber es kann nicht völlig ausgeſchloſſen ſein. An welche Seite der Technik ſich das relative Fortbeſtehen des überwundenen Prinzips knüpft, warum dieß Fortbeſtehen eine Lebensbedingung unſerer Kunſt, in welche nähere Schranken es gewieſen iſt, welche furchtbaren Wirkungen es für die Geſchichte der Malerei hat, Alles dieß wird der Verlauf zeigen. Daß es aber noch fortbeſteht, haben wir ſchon in der Anm. zu §. 655 durch den Satz ausgeſprochen, daß die Malerei darum, weil ſie in gewiſſem Sinn ein Mißverhältniß zwiſchen Form und Ausdruck liebt, keineswegs jeden reineren Adel der Form ohne beſtimmtes Motiv abweiſen darf, daß zur maleriſchen Würze auch ein feiner Abſprung von der Durchſchnittslinie genügen kann. Dieſer Abſprung wird immer nicht ſo fein ſein, wie jene zarte Modification in der Plaſtik, aber was im Marmor ſchon hart erſcheinen würde, ſtört in der Farbe den Eindruck glücklicher und vorzugsweiſe reiner Form-Entwicklung noch nicht. Dieß iſt jedoch nur erſt unbeſtimmt, nur eine ungefähre Vorbereitung auf die beſtimmteren Sätze, die ſich aus der weiteren Auseinanderſetzung ergeben ſollen.

§. 658.

Wenn dieſes Prinzip verbietet, auf den Boden der plaſtiſchen Schönheit überzutreten, ſo kann auf der andern Seite die Verfolgung deſſelben zur Verkennung gewiſſer Schranken führen, welche durch die noch nicht aufgegebene Feßlung des zeitlich Bewegten im Raume (vergl. §. 650) geſetzt ſind, woraus Uebergriffe in die Auffaſſungsweiſe ſolcher Künſte entſtehen, die in der Form der wirklichen Bewegung darſtellen.

Jede Kunſt hat ihre Verſuchungen, ihre Stellung unter den andern Künſten reizt ſie zum Wetteifer, das Bewußtſein der Einheit aller Künſte (§. 542 ff.) verſchwemmt leicht die Erinnerung der Geſetze, welche im Gemeinſchaftlichen die Selbſtändigkeit jeder Kunſt hüten ſollen. Es entſtehen ſo theils Rückgriffe, theils Vorgriffe. Die Baukunſt kann ſich nur durch Vorgriffe verirren; wir ſahen ſie ihren Boden verlieren und

Digitized by Google

in das Gebiet der Plaſtik, Malerei, ſelbſt in das Gebiet der muſikaliſchen und dichteriſchen Wirkungen hinüberſchwanken. Die Plaſtik hat ſchon eine Kunſt hinter ſich: ſie kann durch zu ſtrenge Herrſchaft der Meſſung in die Baukunſt zurückgreifen, ſie kann aber auch unberechtigter Weiſe in die Mittel und den Styl der Malerei, ja in die Bewegtheit der Muſik und Poeſie vorgreifen. Was nun die Malerei betrifft, ſo erhellt aus allem Bisherigen ſowohl die Möglichkeit, als die Rechtloſigkeit eines Rückgriffs auf den Boden des plaſtiſchen Geſetzes. Nun kann aber der Maler das ſpezifiſche Geſetz ſeiner Kunſt richtig erkannt haben, aber im Gefühle ſeiner Freiheit die Segel zu hoch ſchwellen und nicht nur über die Schranken der Plaſtik, ſondern auch über die ſeiner eigenen Kunſt wegſetzend in Muſik und Poeſie ſich verlieren, indem er vergißt, daß ihn noch ſtrenge das Geſetz der räumlichen Darſtellung bindet. Dieſe Vorgriffe werden in der Erörterung der Stylgeſetze näher beleuchtet und die einzelnen Schranken, die jene Begrenzung in ſich ſchließt, aufgezeigt werden.

§. 659.

Dennoch ſteht die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt. In die Objectivität, welche allerdings noch die beſtimmende Grundlage bleibt (§. 650), iſt die ſubjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehlt: im Künſtler macht ſie ſich als tiefere geiſtige Lockerung und Durcharbeitung, ſowie als freigelaſſene Vielſeitigkeit und wechſelnde Verſchiedenheit in der Auffaſſung deſſelben Gegenſtands geltend; im Kunſtwerke durch ſämmtliche §. 649—658 entwickelte Grundeigenſchaften deſſelben; im Zuſchauer durch unmittelbare und innigere Betheiligung ſeiner eigenen Subjectivität im Genuſſe.

Jetzt, nachdem alle weſentlichen Grundzüge dargeſtellt ſind, ergänzt ſich der Satz des §. 650, daß die Malerei noch an das Geſetz der Objectivität wie alle bildende Kunſt gebunden iſt, durch den andern, daß ſie als die ſubjectivſte unter den bildenden Künſten an der Grenze dieſer Gruppe ſteht. Dieß iſt ſchon in §. 538 ausgeſprochen, nun aber an den Eigenſchaften des maleriſchen Kunſtwerks, insbeſondere durch das, was in und zu §. 652 über die Wärme der Farbengebung geſagt iſt, nachgewieſen und nur nach zwei Seiten hin noch weiter zu verfolgen, der des Künſtlers und des Zuſchauers. Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozeſſe in ſein Inneres herein, löst ihre Objectivität in der ſubjectiven Stimmung verzehrender auf, um ſie als eine geiſtig durchbildete, durchkochte wieder zu objectiviren; die Innerlichkeit ſeiner Kunſt wird in ihm ſelbſt das Geiſtige, das Empfindungs-

Digitized by Google

leben und die Gedankentiefe merkbarer von der naiven Verwachſung mit dem Sinneleben gelockert, die Elemente ſeiner Perſönlichkeit eindringlicher geſchüttelt haben; weniger ſtreng an das Geſetz der Schwere, der Sparſamkeit, an die exacte Meſſung gebunden, als der Bildhauer, wird er leichter, gelöſter erſcheinen, als dieſer. Es iſt mehr Bewegung in ſeinem ganzen Thun, ſein Weſen wird den bewegten Wurf haben wie ſein Werk, der raſche Blick, womit er im Stoffe ſelbſt den Silberblick erhaſcht, wird ihn bezeichnen. Er darf und muß auch das Individuelle ſeiner Perſönlichkeit als ein berechtigteres entwickeln und behaupten. Die Bildnerkunſt hat weniger Gegenſtände und iſt weit mehr nur auf die Wahl zwiſchen dem Vorher und Nachher der Momente, als auf eine Mannigfaltigkeit verſchiedener Auffaſſungen deſſelben Moments angewieſen, als die Malerei, für welche nicht nur je die Auffaſſung von einer andern räumlichen Seite ein beſonderes Kunſtwerk begründen kann, ſondern welche auch mehr Mittel, nämlich zum plaſtiſchen Momente der Zeichnung noch die Farbe hat und daher dem Ausdruck von mehrerlei Seiten beikommt, und in welche die Unendlichkeit individueller Formen eingelaſſen iſt. Erſcheint der Maler ſchon dadurch individueller, ſo iſt er auch freier in der Wahl des Stoffgebiets, weil es deren mehr gibt; die ſtärkere Berechtigung der Eigenheit mag oft zum Eigenſinn, zur Manier werden, da ihm aber auch frei ſteht, die Seiten der Auffaſſung und die Stoffgebiete beweglicher zu wechſeln, ſo wird er, wenn er dem Geiſte ſeiner Kunſt treu bleibt, dennoch vielſeitiger, wendſamer ſein, als der Bildner. Seine Arbeit iſt noch handwerksmäßig und ſeine Werkſtätte dampft von den mancherlei Gerüchen ſeines Materials; aber der Kampf mit dieſem iſt, wie wir geſehen, feiner, weniger fauſtmäßig geworden. Das Werk ſelbſt haben wir nach allen weſentlichen Eigenſchaften genugſam kennen gelernt, um das Uebergewicht des Subjectiven im Objectiven als begründet zu erkennen; der zu §. 649 gebrauchte Ausdruck, der auf die Fläche geworfene Anflug ſchwebe, als wolle er ſich von der Fläche löſen, in den Zuſchauer hinüber, führt uns zurück zu dem in §. 550 Anm. gebrauchten Bilde von der Kugel: in dieſer Vergleichung traf der Umſtand nicht zu, daß dieſe nur einen Augenblick aufſchlägt, während das Werk der bildenden Kunſt ruhig im Raume verweilt; die Malerei ſteht nun aber genau vor der Grenze, wo dieß Verweilen aufhört und der Schuß geradaus vom Künſtler in den Zuſchauer fliegt. Wenden wir uns nun zu dieſem, ſo iſt er dem Gemälde gegenüber, da es ſelbſt den Stoff als ſubjectiv empfundenen, empfindenden, bewegtes Inneres ausſtrahlenden ihm entgegenbringt, bei ſeiner eigenen Subjectivität unmittelbar gerufen; das Gemälde weist nicht ſtrenge zurück, wie das Sculpturwerk, das zuerſt ſeine ganze Objectivität behauptet, verſtanden ſein will, ehe es Liebe annimmt (vergl. §. 602 Anm.), ſondern

raſch entzündet ſich das Subjective in ihm mit dem Subjectiven im Zuſchauer zu Einer Flamme. Das Allgemeine, der Inhalt im Werke, hat ferner nicht nur die Form der Perſönlichkeit, die das Individuelle bis zu zarter Grenze ausſcheidet, ſondern der ganzen individuellen Perſönlichkeit angenommen, die mich vertraut anſchaut als Fleiſch von meinem Fleiſch und Bein von meinem Bein und mit dem Blicke des Herzens, der da ſagt: wir verſtehen uns; ich „muß nicht mich ſelbſt vergeſſen" (Hegel Aeſth. 3. S. 18), wie dem Sculpturbild gegenüber, das, ſelbſt ein feinſter Auszug der Vielheit, die empiriſch Vielen als Stoff hinter ſich läßt und ebendaher als Zuſchauer zuerſt abweist, um ſie erſt, nachdem ſie ſich über ſich ſelbſt erhoben, zu vertrauter Annäherung zuzulaſſen. Alles Schöne iſt anmuthig im Sinn einer harmoniebildenden Bewegung nach dem Zuſchauer hin (vergl. §. 72); alles wahrhaft Schöne weist die Aftergeſtalt dieſer Bewegung, die in einem liebäugelnden Reize beſteht, ſtreng von ſich; das Werk der Bildnerkunſt behauptet dieſe Strenge in dem Grade, daß auch die wahre Anmuth ſich dem erſten Blick hinter eine ſpröde Schaale verſchließt; das Gemälde läßt die Anmuth raſcher aus weicher Schaale nach dem Zuſchauer hinüberwallen. Die innigere Betheiligung des Zuſchauers hat aber wie die freiere Subjectivität im Künſtler noch die andere Seite, daß er ſich in der Beſonderheit individueller Vorliebe mehr gehen laſſen darf. Er mag freier wählen zwiſchen verſchiedenen Auffaſſungen deſſelben Gegenſtands oder Moments, aus der größeren Menge des Gegebenen vorziehen, was ihm überhaupt oder in der Stimmung des Augenblicks mehr zuſagt. Die Wahrheit, daß das Intereſſe vom äſthetiſchen Eindruck ausgeſchloſſen iſt, daß alles äſthetiſche Urtheil auf Allgemeinheit Anſpruch macht (vergl. §. 75 u. 79), bleibt dabei völlig unangetaſtet, denn ich kann mehr theoretiſch ein anerkanntes Kunſtwerk völlig anerkennen und gleichzeitig geſtehen, daß es mich als dieſen Einzelnen weniger erfreut, als ein anderes; nur muß dieß Andere auch ein wahres Kunſtwerk ſein, darf in der Form-Vollendung nicht zurückſtehen. Iſt das Letztere der Fall, ſo muß meine Vorliebe wenigſtens mit dem Zuſatze ſich ausſprechen: der Auffaſſung nach gefiele mir dieß beſſer, ich bedaure nur, daß es nicht mehr reinen Kunſtwerth in der Ausführung hat, ich bedaure es aber allerdings mehr, als ich es bei jenem anerkannten Kunſtwerk anderer Auffaſſung bedauern würde, wenn ihm die Vollendung fehlte. Alſo auch nach dieſer Seite iſt die Malerei mehr demokratiſch, den Einzelnen berechtigend und vermag nach ihrer erklärlich größeren Fruchtbarkeit Koſtgänger der verſchiedenſten Art zu ſpeiſen. Im Begriffe des Bewegten, den dieſer §., nachdem er ſchon bisher öfters hervorgetreten, mit Nachdruck ausſpricht, können wir wirklich Alles zuſammenfaſſen: das geiſtigere Scheinen im Kunſtwerk, das Verhalten des Künſtlers und Zuſchauers. Die Bezeich-

Digitized by Google

nung ſcheint weniger tief, aber gerade das Sinnliche, was ſie hat, empfiehlt ſie uns für die weitere Aufgabe, den Grundcharakter der Malerei in der Beſtimmtheit der Formen, die er mit ſich bringt, d. h. im Style aufzuzeigen.

β. Die einzelnen Momente.

§. 660.

1. **In der beſondern Erörterung der einzelnen Momente des Weſens der Malerei kann über die äußere Beſtimmtheit im engeren Sinn gerade darum wenig feſtgeſtellt werden, weil ſie vermöge der gewonnenen Freiheit der**
2. **Bewegung ſich in bunte Vielfältigkeit zerſtreut. Das Material zerfällt in zwei Seiten: die Fläche, auf welcher, und die Mittel, mit welchen dargeſtellt wird. Die Fläche iſt entweder die von der Architektur gegebene Wand oder ſelbſtändig und ausdrücklich für den maleriſchen Zweck, namentlich aus Holz oder Leinwand, bereitet; die erſtere Art führt einen mehr monumentalen Charakter mit ſich, welcher übrigens im Ganzen der Malerei nicht ebenſo wie den zwei andern bildenden Künſten eigen iſt, die zweite einen mehr häuslichen und fami-**
3. **liären, doch auch in das Großartige dehnbaren. Die Mittel, mit welchen dargeſtellt wird, beſtehen weſentlich in zerriebenen, aufgelösten, flüſſigen Körpern, deren verſchiedene Qualität mit dem inneren Weſen des Styls in ebenſo tiefer Beziehung ſteht, als der Unterſchied der Fläche.**

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt war für die Erörterung der einzelnen Momente einfach und deutlich der Gang von außen nach innen gegeben. Obwohl die äußern Bedingungen einer Kunſt immer gewollte, durch ihre innere Auffaſſungsweiſe geſetzte ſind, ſo ſtellen ſie ſich doch in dieſer Kunſt durch ihre greifbar feſte, körperlich beſchränkende Natur gleichſam als ein Wall hin, der ausdrücklich unterſucht, überſtiegen werden muß, um dann in das Innere zu blicken. Dieſer Wall iſt nun gefallen und wir haben es mit einer Kunſt zu thun, deren äußere Bedingungen vermöge der geſchilderten Erleichterung und Befreiung viel unmittelbarer als eine Ausſtrahlung von innen nach außen erſcheinen, die daher hierin ungleich mehr Belieben und freie Wahl hat. Die Malerei ſteht nicht mehr der ſchweren Maſſe gegenüber, um ihrer Oberfläche durch Schlag und Gluth in hartem Kampf die ſchöne Form aufzunöthigen, ſie greift leicht und frei umher nach den tauglichſten Mitteln und Formen, womit und in welchen ſie das innere Bild auf die empfängliche Fläche werfe. Ebendaher bildet

Digitized by Google

ſie ſich eine ſo reiche, mannigfaltige Welt von Kunſtweiſen, daß die Aeſthetik als Syſtem des geſammten Schönen ſich hier nur wenig in das Einzelne einlaſſen kann. Das Wenige aber, was ſie aus dieſer vielverzweigten Menge von Verfahrungsarten herausgreifen kann, führt, da das Band zwiſchen dem Innern und Aeußern zwar beweglicher, vielgeſtaltiger, aber darum nur um ſo geiſtiger iſt, ſo unmittelbar zur innern Beſtimmtheit, zu Auffaſſung und Styl, daß ſich auch in dieſer Beſchränkung, getrennt von dem weiterhin wieder aufzufaſſenden tieferen Zuſammenhang, nur wenige allgemeine Sätze aufſtellen laſſen. Wir werden daher auch anders eintheilen; in der Lehre von der Bildnerkunſt ordneten wir Alles unter die Eintheilung: äußere und innere Beſtimmtheit; hier dagegen werden wir von der äußern Beſtimmtheit als zweites, mittleres Moment das Verfahren unterſcheiden und von dieſem zur Erörterung des Styls als drittem Moment übergehen. Die Lehre von der Sculptur enthielt eigentlich nichts dem zweiten dieſer Momente Entſprechendes; das Nöthige vom Techniſchen wurde bei dem Materiale vorgebracht; die Lehre vom Verfahren iſt aber etwas Anderes, als was dort in den Bemerkungen über das Techniſche gegeben iſt, ſie entſteht als ein Neues, was nicht ebenſo an die Lehre vom Material angeknüpft werden kann, weil nun durch mehrere, verſchiedene Acte ein bloßer Schein des Sichtbaren hervorgebracht werden ſoll, und ſie handelt von der Bedeutung dieſer Acte, ebenfalls ohne tief in das eigentlich Techniſche einzugehen. Auch dieß bezeichnet deutlich den Unterſchied der Malerei und Bildnerkunſt, daß in jener die Lehre vom Materiale ſich bedeutend abkürzt, die Lehre von der Technik ſich von ihr ablöst und zu etwas Anderem, Beſonderem, zu einer Aufzeigung des innern Sinns der Verfahrungsweiſe wird.

2. Soweit wir nun auf das Material eingehen können, drängt ſich ſogleich ein Zerfallen in zwei Seiten auf; die Bildnerkunſt kennt dieſe Spaltung nicht: Stein, Erz u. ſ. w. iſt einfach ihr Material, die Malerei hat ihr Material auf zwei Seiten, und zwar ebendarum, weil ſie in jenem Sinne ſolider Nachbildung eigentlich kein Material hat. Die Mittel, wodurch ſie den Schein der ſichtbaren Körper erzeugt, können ſo, wie Stein und Erz, nicht Material heißen, ſie verſchwinden ungleich entſchiedener in der Wirkung, welche durch ſie hervorgerufen wird, obwohl eben für dieſen Zweck ihre Qualität nicht gleichgültig iſt. Gerade, weil ſie für ſich ein ſo Unſelbſtändiges ſind, bedürfen ſie der Anlehnung an ein Zweites, das aber für ſich zu dem hervorzubringenden ſchönen Scheine ſich noch indifferenter verhält, nämlich der Fläche. Es iſt einleuchtend, daß die Beſchaffenheit der leztern in der äſthetiſchen Wirkung ſo nicht mitwiegen kann, wie die Textur des Steins, Erzes in der Oberfläche des Bildwerks (vrgl. §. 649, 2.) Es ſind rein äußerlich techniſche Bedingun-

gen, um die es ſich hier handelt: zum Staffeleibilde wird in neuerer Zeit die Leinwand dem Holze vorgezogen, weil die mancherlei Zufälligkeiten, von denen die Zubereitung, Größe und Dauer der Holztafel abhängt, die Schwierigkeit des Transports u. ſ. w. bei dieſem Materiale wegfallen; dagegen bietet das Holz allerdings den Vortheil, daß ſich hier die Farbe auf einem Kreidegrund auftragen läßt, der das überflüſſige Oel nach hinten abſorbirt, ſo daß die Bilder hell bleiben, wogegen auf dem fetten Grunde, den man der Leinwand geben muß, die Farbe leicht nachdunkelt, weil derſelbe ihr Oel nicht durchläßt. In Holz und Leinwand fühlt ſich nun der weichere, botaniſche Urſprung der Fläche durch und dieß wird auf Darſtellungs-Stoff und Styl, die ſich an dieſes Material knüpfen, von Einfluß ſein. Dagegen gibt ſich in der Mauerwand mit ihrem Kalküberwurf, mit dem ſich die Farbe ohne Fett bindet, die mineraliſche Qualität mit einer gewiſſen Kälte, Härte zu fühlen, woraus ſich bereits ſchließen läßt, daß dieſe Art der Fläche einer andern, weniger in die Fülle des Lebens eindringenden Auffaſſung und Darſtellungsweiſe dienen werde, als Holz und Leinwand. Doch hat das Material noch eine weitere Seite, nach welcher es äſthetiſch bedeutender mitwiegt. Die Mauerfläche drängt ſich dem Auge und Gefühl als ein dauernd Feſtes, maſſenhaft Ausgedehntes auf; wird das Gemälde ihr anvertraut, ſo iſt damit ausgeſprochen, daß es dauernd ſein ſoll; die meiſt bedeutende Ausdehnung bringt größeren Maaßſtab und umfangreichere Compoſition mit ſich; es kommt noch dazu, daß die großen Flächen der Mauerwand vorzüglich nach Außen gewendet ſind, durch welche das ihr übergebreitete Bild ſich dem Volke öffnet, den Charakter der Oeffentlichkeit gewinnt. Hiedurch erhält das Wandgemälde die Bedeutung des *Monumentalen*. Die Malerei kann im Ganzen ihres Weſens nicht mehr ſo ausdrücklich monumental heißen, wie die Bildnerkunſt (§. 605, 1.); eine Kunſtform, welche in der dargeſtellten Weiſe die Körper zum durchſichtigen Schleier des Innern macht, wendet ſich beweglich an die Gemüther und ſcheint daher, wie ſie uneigentlich eine Einkehr in's Innere iſt, ſo auch eigentlich zur ſtillen Betrachtung im Innern der Gemächer aufzufordern, ihr Werk wird zwar zu oft erneuter Vertiefung einladen, aber nicht ſo beſtimmt den Anſpruch auf eine über die Generationen großartig hinausgreifenden Dauer machen. Dennoch ſpaltet ſie ſich innerhalb dieſes ihres allgemeinen Charakters durch dieſen Unterſchied des Fläche-Materials in einen Zweig, der ſich unmittelbar an die Architektur lehnt, um den im vollſten Sinn monumentalen Charakter dieſer Kunſt mitzugenießen, und in einen heimlicheren, gemüthlicheren, eingeſchloſſeneren, der ſich an die leichtere, beſcheidenere, dem Kunſtzwecke der Malerei ausſchließlich zubereitete Fläche des Holzes, der Leinwand heftet. Allein dieß findet ſeine wahre Beleuchtung erſt, wenn

Digitized by Google

auch der Unterſchied des Farb=Materials, des Verfahrens bei beiderlei Fläche und in der Lehre vom Style der hiermit gegebene Unterſchied der Auffaſſungs= und Darſtellungsweiſe zur Sprache kommt, was dann eine der Grundlagen für die Eintheilung der Zweige abgibt; es zeigt ſich alſo ſchon hier, daß über die äußere Beſtimmtheit an ſich in der Lehre von der Malerei ſich ungleich weniger ſagen läßt, als in der Lehre von der Sculptur. Der Gegenſatz des Monumentalen, wie ſolches im Wandgemälde auftritt, und des Häuslichen, wie es ſich an das Staffeleibild knüpft, iſt übrigens kein abſoluter. Das Staffeleibild kann in großem Maaßſtabe große Stoffe behandeln und ſie im Feſtſaale öffentlicher Gebäude dem Volke, den wechſelnden Geſchlechtern im monumentalen Sinne vor Augen ſtellen; hat ja doch der chriſtliche Gottesdienſt für den öffentlichſten aller Zwecke einen Innenbau hergeſtellt, der in ſeinem geſchützten Raum, nachdem die großen Mauerflächen, die ſich dem Wandgemälde und der Moſaik darboten, weggefallen waren, der reichſten Entfaltung der Tafelmalerei, vorzüglich am Altare, die Stätte öffnete. Umgekehrt mag auch die Freske die Wände der Privatwohnung ſchmücken, wie in Pompeji und Herkulanum. — Hiemit ſind hier nur die wichtigſten Arten des Materials berührt worden; ſogleich an dieſer Stelle bewährt ſich, was zu 1. von der Mannigfaltigkeit der Darſtellungsweiſen geſagt iſt, in welche dieſe freier ſchaltende Kunſt auseinandergeht. Auf Metall (namentlich Kupfer), Thon (in neuerer Zeit namentlich Porzellain), Elfenbein, Leder, Pergament, Papier, Sammt u. ſ. w., kann gemalt, das Gemälde kann als Stickerei und Weberei in weichen Stoffen dargeſtellt werden. In dieſe Vielheit einzugehen muß nun aber offenbar einer ſpezielleren, auf das einzelne Gebiet ſich beſchränkenden Kunſtlehre anheimgegeben werden; nur allgemein iſt aufzuſtellen, daß, je kleinere Flächen das Material mit ſich bringt, je mehr es ſeiner Natur nach in einem Stoffe beſteht, der übrigens ein Geräthe, den Ausſchmückungstheil eines Raums bildet oder zu einem ſolchen gehört, je vergänglicher ferner der Stoff iſt, deſto beſtimmter die freie Kunſt in das blos anhängende Gebiet der Zierkunſt übergeht; was ſich auf die genannten verſchiedenen Materiale leicht von ſelbſt anwendet. Es kommt dabei allerdings auch der Grad in Betracht, in welchem der Stoff eine rein künſtleriſche Durchführung zuläßt; Uebertragung in Weberei z. B. iſt entſchieden dem Kunſtwerke ſchädlich, was trotz aller Geſchicklichkeit der Wirker von Arras an den Tapeten Raphael's ſo fühlbar ſich aufdrängt, daß man die herrlichen Compoſitionen um dieſe Beſtimmung bedauert.

2. Es iſt bezeichnend für das innere Weſen der Malerei, daß ſie den Körper, mit welchem ſie darſtellt, in verſchiedenen Weiſen auflöst; wie ſie im höheren Sinn die Körperwelt ſozuſagen verdünnt, daß ſie

Digitized by Google

den Geiſt durchſcheinen laſſe, ſo läßt ſie auch ihr Darſtellungsmittel nicht in ſeiner ungebrochenen Materialität. Die Kohle, das Blei, die Kreide gibt mir den Strich nur, indem ihr Korn durch den leichten Druck meiner Hand kleine Theile an die Fläche abſetzt, die Farben ſind meiſt ein zerriebener und flüſſig aufgelöster Körper. Der Unterſchied des Bindemittels der Farbe iſt nun in hohem Grade wichtig; in entfernterem Sinn allerdings wiegt auch dieſe Seite des Materials in der Malerei mit, als das plaſtiſche Material, aber nothwendig verändert ſich doch der Charakter des Scheins, der ſich auf der Fläche ausbreitet, je nachdem das Bindemittel durch ſeine Fettigkeit einen volleren Eindruck von Lebenswärme mit ſich bringt, oder durch mehr wäſſerigen Charakter kälter wirkt und das Auge daher mehr nach der Form als ſolcher hinleitet. Man ſieht nun, wie dieß mit der Art der Fläche zuſammenhängt: die Mauerfläche wirkt ebenfalls kälter und zugleich kann ſie nicht das Bindemittel des Oels in ſich aufnehmen, Leinwand und Holz wirkt an ſich wärmer und nimmt zugleich dieß Mittel auf. Damit hängt die verſchiedene Art des äußern Verfahrens, das wir ſoweit hier anführen, auf's Engſte zuſammen; wird um der dauerhafteren Bindung willen auf naſſen Kalk (al fresco) gemalt, ſo fordert dieß eine Raſchheit der Ausführung, welche ſchon an ſich nicht erlaubt, in die Fülle und feinere Einzelheit des erſcheinenden Lebens ſo hineinzutreten, wie es der Oelmaler kann, weil er ſich Zeit laſſen darf. Nur unvollkommen kann ſich das Wandgemälde durch das Bindemittel des eingeglühten Wachſes (Enkauſtik) dem wärmeren Glanze nähern, den das Staffeleibild durch das des Oels erreicht; die Bindung durch andere klebrige Stoffe, Leim, Gummi, Eigelb, Feigenſaft (Tempera) konnte ſchon rein techniſch nicht leiſten, was die Bindung mit Oel, weil die Farben zu ſchnell trockneten u. ſ. w., aber auch in der äſthetiſchen Wirkung nicht, weil ihr nicht nur die tiefere Wärme der Oelfarbe abgeht, ſondern weil ſie auch das Verſchmelzen und ſanfte Ueberleiten der Töne und Schattirungen, das ganze Gebiet der gebrochenen Farbe, das Durchſchimmern einer Farbe durch die andere vermittelſt der Laſur entfernt nicht in der Vollkommenheit zuläßt, wie dieſe. Aber auch hier können dieſe erſten, allgemeinen Bemerkungen nicht weiter fortgeführt werden, theils weil diejenigen Momente, welche mit dem innern Geiſte der höheren Kunſt in ſichtbarerem Zuſammenhang ſtehen, an den Stellen wieder aufzunehmen ſind, wo von dieſem Geiſt, inſofern er Styl-, Zweig- und Schul-Unterſchiede begründet, die Rede ſein wird, theils aber, weil die Art der Farbenbindung und Technik des Auftrags ebenſo wie die Wahl des Flächenmaterials in eine Vielheit und Mannigfaltigkeit zerläuft, welche uns über die Grenzen führen würde. Mehreres davon iſt noch im Anhange von der Ziermalerei zu berühren. Nur flüchtig erwähnen wir noch zwei Formen, denen das wahre Weſen

Digitized by Google

der Farbe als eines flüſſigen, nach dem Auftrage trocknenden Mittels abgeht; die eine höchſt vergänglich und im Ausdrucke trocken: die Paſtellmalerei, die andere dauernder, als jedes eigentliche Gemälde, weil die Farbe als eine Vielheit beſonderer harter Körper feſt in die Fläche eingelaſſen wird, weniger trocken, weil bunte Steine und gefärbte Glasſtifte einen ſatteren Ton haben, aber der verſchmelzenden Uebergänge weniger fähig, als jede andere Weiſe der maleriſchen Ausführung: die Moſaik. Sie iſt eigentlich eine Uebertragung der Darſtellungsart der Stickerei, die auf gegittertem Grunde würfelförmig einnäht, in feſtes und hartes Material, verſteinerter Teppich, und ſie ſollte ebenſowenig, als dieſer, mit den Feinheiten der eigentlichen Malerei wetteifern wollen, wie es die ausgezeichnete Moſaikſchule des Vaticans in jenen großen Gemälde-Nachbildungen gethan, welche man in der Peters-Kirche ſieht. Sie verdient hohe Anerkennung, wenn der Moſaiciſt es verſteht, mit wenigen Mitteln die Hauptſtellen des Ausdrucks, die weſentlichſten Lagen des Schattens und der Hauptfarbe ſo zu beſtimmen, daß ſie in entſprechender Entfernung eine große Geſammtwirkung machen: ſie muß ſich bewußt bleiben, daß ſie ungefähr ſo zu Werke gehen muß, wie die Papierausſchnitte, die vor das Licht gehalten ein Bild an die Wand werfen, oder, damit wir die Farbe nicht überſehen, wie die Decorationsmalerei für die Schaubühne. Was ſie leiſten kann, beweist vor Allem die große Pompejaniſche Moſaik der Alexander- und Dariusſchlacht, der Orpheus auf dem Fußboden des römiſchen Hauſes bei Rotweil.

§. 661.

Die Abhängigkeit von der landſchaftlichen Umgebung hört auf, das Verhältniß zur Baukunſt wird zur freien Verbindung, die aber, ſei ſie bleibend oder veränderlich, nicht in Beziehungsloſigkeit ſich verlieren ſoll. Die Größe des Maaßſtabs iſt nach §. 649 zwar relativ, doch nicht ſchlechthin: das Auge fordert ſeine Bahn, der Unterſchied der Stoffe, der Beſtimmung, der damit weſentlich zuſammenhängenden Verknüpfung mit der Architektur bringt auch verſchiedene Größe-Verhältniſſe mit ſich; das Coloſſale iſt beſchränkter, das Kleine berechtigter, als in der Bildnerkunſt. 1. 2.

1. Nur mittelbar, ſofern ein Werk der Baukunſt mit ſeinen Umgebungen zuſammenwirken ſoll, wird die Malerei, wie ſie ſich an ihren Flächen ausbreitet, in das Verhältniß zur umgebenden Natur und Architektur hineingezogen; an ſich iſt das enge Band, welches dieſe und die Bildnerkunſt an die weitere Umgebung bindet, abgeworfen. Zum Bauwerke ſelbſt aber ſoll das Wandbild natürlich in einem innern Verhältniß

ſtehen; die Reihe der Gegenſtände ſoll eine organiſche Beziehung auf das Ganze des Gebäudes, die einzelnen Gegenſtände auf den Theil deſſelben haben, den ſie ſchmücken, auch in der Weiſe der Behandlung ſoll dieſe Beziehung berückſichtigt werden. Das Staffelei-Bild dagegen iſt transportabel, von der bleibenden Verbindung mit der Architektur gelöst und dieſe Löſung entſpricht ganz dem Weſen der Malerei als einer innerlichen, aus dem Innern den fliegenden Schein da oder dorthin frei werfenden Kunſt, die denn, auch in dieſem äußerlichen Sinne beweglich, es geſtattet, daß ihr Werk nach Bequemlichkeit und Stimmung in dieſen oder jenen Raum verſetzt und zur bequemeren Betrachtung aufgeſtellt werde. Doch hat auch dieſe Willkühr natürlich ihre Grenze: das Werk ſoll zum Raume ſtimmen, der Raum auf das Werk hinweiſen; Sammlungen, Galerien, obwohl, wie die Verhältniſſe einmal liegen, gut und unentbehrlich, ſind an ſich Unnatur (vergl. §. 507 Anm. ₂.). Die ſtrengere Beziehung iſt natürlich für das größere Werk gefordert, das in bedeutungsvollem öffentlichem Raume aufgehängt wird und ſich dem monumentalen Charakter des Wandbildes nähert; ungleich mehr Willkühr ſteht der Aufſtellung im Privathauſe zu, doch iſt es auch hier eine Geſchmackloſigkeit, wenn Großes und groß Behandeltes, Tragiſches, dem Raume des täglichen Wohnbedürfniſſes angeheſtet wird; übrigens tritt auch ein gegenſätzliches Motiv in's Spiel und gerade z. B. die Wände, zwiſchen denen der Nordländer ſeine Winter verlebt, mag er gern mit Bildern ſüdlicher Landſchaft ſchmücken.

₂. Die Willkühr in den Größenverhältniſſen, wie ſie im Weſen der Malerei liegt, iſt doch keine unbeſchränkte. Es bleibt eine abſolute Forderung des Auges übrig, die von jenem allgemeinen Geſetze, daß ein Werk der Kunſt nicht zu groß und nicht zu klein ſein ſoll (§. 36, ₁.), noch zu unterſcheiden iſt. Es iſt vornämlich das Extrem des Kleinen, wovon es ſich hier handelt, denn es verſteht ſich, daß durch die Relativität der Größen eine Verſuchung für die Malerei zunächſt von dieſer Seite her nahe liegt. Das Auge will nicht nur, daß der Gegenſtand ohne beſondere Anſtrengung ſichtbar, in ſeinen Theilen unterſcheidbar ſei, es will auch eine Größe, die ihm die zureichende Bahn gibt, auszulaufen, mit dem nöthigen tenor ſich zu bewegen, es will nicht zu bald fertig ſein, es will eine Zeit, ſonſt ſchlüpft ihm der Gegenſtand, wie zu kleine Geldmünze zwiſchen den Fingern durchfällt, zwiſchen den Sehnerven und der innern Anſchauung hinweg. Kleinheit in dem Maaße, deſſen Grenze hiemit bezeichnet iſt, entſpricht nun vermöge eines natürlichen ſymboliſchen Verhältniſſes zwiſchen Maaßſtab und Nachdruck, Behandlung, ſowie localer Beſtimmung des Gegenſtands, vorzüglich genre-artigen oder genreartig, etwa auch humoriſtiſch, ſatyriſch behandelten Stoffen; ſolche in heroiſch großen Formen

Digitized by Google

auszuführen und in Wandgemälden etwa gar an großen nach außen gewendeten Flächen eines Gebäudes zum Anspruche des Oeffentlichen und Monumentalen hinaufzuschrauben iſt unnatürlich. Es mag allerdings auch Genrebilder geben, welche eine beſonders glückliche und ſchwungvolle Natur mit einer gewiſſen Größe des Styls behandeln, die ſich dann zu Fresken und zu großem Maaßſtab in Staffeleibildern ſowie zur Aufſtellung in bedeutenderen Räumen eignen (z. B. Carl Müller's Carnevalsbilder in Stuttgart); im Uebrigen iſt das Genre eine Darſtellung der kleineren Seite des Lebens und es bleibt daher in Ganzen und Großen bei dem Geſagten; die locale Beſtimmung iſt die engere häusliche. Das Porträt wird bald ebendieſelbe, bald eine öffentliche Beſtimmung haben und dieß begründet natürlich ebenfalls verſchiedenen Maaßſtab. Bei der Landſchaft kommt es auf Stoff und Auffaſſung an: große und heroiſch aufgefaßte Natur eignet ſich für Fresken und fordert bedeutenden Maaßſtab auch im Staffelleibilde; der gemüthlich belauſchte Moment einer beſcheidenen, einer mehr phyſiognomiſch aufgefaßten Natur wird dieſe Anſprüche nicht machen; man will das in der Nähe ſehen, ſich als Einzelner einſam darein vertiefen. Dagegen wird nun bei den großen, mythiſchen, heroiſchen, geſchichtlichen Stoffen das Auge jene allgemeine Forderung einer ſattſamen Bahn, geleitet von derſelben Symbolik wie dort bei den kleineren Stoffen, mit beſonderem Nachdruck geltend machen; zugleich liegt es in der Natur dieſer Stoffe ſelbſt, da der große Gegenſtand dem Allgemeinen angehört, daß das Bild einen öffentlichen Charakter hat, alſo von Vielen geſehen ſein will. Beide Momente fallen zuſammen und begründen die Beſtimmung, daß das Großartige auch groß ſein ſoll. Dieß führt uns nun aber auf das dem allzu Kleinen entgegengeſetzte Extrem: die Größe kann in der Malerei nie ſo in's Coloſſale gehen, wie in der Sculptur; bei einem gewiſſen Grade derſelben muß der Klarheit der Sinneswahrnehmung Abbruch geſchehen, weil im Gemälde die Geſtalt nicht mit dem ſcharfen Umriſſe des wirklichen Körpers ſich von einer wirklichen äußeren Umgebung abhebt, ſondern eine mitdargeſtellte ſcheinbare Umgebung die erſteren mehr oder minder abſchwächt, daher jene Deutlichkeit der äußerſten Grenzen wegfällt, welche dem Auge möglich macht, auch ein ſehr Ausgedehntes noch als ein geſchloſſenes Ganzes aufzufaſſen. Es hat aber eine Coloſſalität, welche das natürliche Maaß ſehr bedeutend überſchreitet, in der Malerei überhaupt keinen Sinn. Es handelt ſich nämlich hier doch im Weſentlichen nur von der menſchlichen Geſtalt; wird nun dieſe ſehr coloſſal dargeſtellt, ſo muß ja Haus, Wand, Baum u. ſ. w. ebenſo coloſſal gegeben werden und doch geht einer ſolchen Vergrößerung des Umgebenden aller Zweck ab, da bei dieſem nicht ſo wie bei jener die Rede davon ſein kann, eine geiſtige Größe ſymboliſch in einer äußern

Digitized by Google

auszudrücken. Freilich kann die Umgebung wegfallen und z. B. Goldgrund an ihre Stelle treten wie bei jenen coloſſalen Chriſtusbildern in den Tribunen der Baſiliken; allein auch da iſt nicht an Größenverhältniſſe zu denken, wie die der Coloſſalbilder aus Phidias Hand. Rieſen-Gemälde wie jenes 120 Fuß hohe Bildniß des Nero in Rom ſind keine Kunſtwerke mehr, ſondern prahleriſche Kunſtſtücke wie die Extreme des Kleinen, ja ſie ſind werthloſer, als dieſe; ein Miniaturmaler iſt immer noch weit mehr eigentlicher Künſtler, als ein fauſtfertiger Großmaler, und da das Kleine der Malerei natürlich iſt, ſo ſteht er umgekehrt, wenn wir wieder nach der Plaſtik zurückſehen, auch über dem Bildner, der blos ſehr Kleines hervorbringt; geht es aber bis zu einem äußerſt Kleinen herunter, ſo hört die Selbſtändigkeit des Werkes auf, es kann nur an Sachen der kleinen Tektonik angebracht werden und wir befinden uns im Gebiete der Zierkunſt.

§. 662.

1. **Das künſtleriſche Verfahren der Malerei zerfällt in eine bedeutendere Reihe von Momenten, als das der andern bildenden Künſte. Das erſte derſelben, die Zeichnung, hat es nur mit der feſten Form zu thun, deren Schein ſie durch den Umriß auf die Fläche zieht (§. 649). Sie iſt das plaſtiſche Moment in dieſer Kunſt und die Bildung des Malers als Zeichners hat von denſelben Uebungen und Kenntniſſen auszugehen wie die des Bildners. Ohne den feſten Halt ihres Bandes verliert ſich die Malerei in das Muſikaliſche. Sie entwickelt in der Beſtimmtheit und Reinheit ihrer Ausbildung ihre eigene**
2. **Schönheit und an ſie ſchließt ſich das Prinzip der directen Idealiſirung, wie ſolches gegenüber dem entgegengeſetzten, das in der Malerei die Herrſchaft erlangt hat, ſich noch immer geltend machen berechtigt iſt (vergl. §. 657).**

1. Auch das Verfahren der Bildnerkunſt zerfällt in mehrere Momente: ſie ſtellt zuerſt das Modell her und ſpaltet dann die Ausführung in einen gröberen, dem bloßen Techniker anheimfallenden, und einen feineren, vom Künſtler ſelbſt zu übernehmenden Theil; die Malerei aber erweist ſich als eine geiſtig vermitteltere Kunſt, die Reihe von Acten, die ihr Verfahren durchläuft, iſt reicher, denn ſie enthält Solches, was vorher das Prinzip einer ganzen Kunſt bildete, als bloßes Moment in ſich: ſie ſetzt die Plaſtik voraus und nimmt ihre Seele, des Körpers entkleidet, in ſich auf, um ihr im weiteren Fortgang ein neues Kleid in anderem Sinne zu geben; daher behält hier, wie ſchon hervorgehoben iſt, der Künſtler Alles in der Hand und verſchmelzt zwei vorausgehende Momente im dritten zum vollen Kunſtganzen. Das erſte dieſer Momente, die Zeich-

Digitized by Google

nung iſt es nun, wodurch die Plaſtik in veränderter Form innerhalb der Malerei wieder auftritt, denn ſie ſtellt jene Ueberſetzung der Geſtalt auf die Fläche her, von welcher im Allgemeinen ſchon §. 649 gehandelt hat. Was wir ſo eben Entkleidung vom Körper genannt haben, beſteht zugleich nothwendig im Wegfall von Licht und Schatten, welche das Bildwerk von außen empfängt; die Zeichnung iſt bloße Umſchreibung der Geſtalt nach ihren äußerſten Grenzen und nach einem Theile der inneren, ſoweit nämlich die Einzelformen innerhalb jener in ſolcher Beſtimmtheit ſich abheben, daß ſie in einem Umriß zu faſſen ſind. Dennoch gibt ſchon dieſe bloße Umſchreibung (Contur) einen Begriff von der wirklich Raumerfüllenden Bildung: das ſchaffende Auge verſetzt ſich in ihre Mitte und erzeugt wie aus einem innern Kern herausbauend ſich das Bild des vollen Ganzen. Die gute, die gefühlte Zeichnung nöthigt das Auge dazu, indem ſie durch Fluß und wechſelnden Druck und Dünne der Umriß-Linie den Schwung der gefüllten, runden, in die Dimenſionen des Raums ausſchwellenden organiſchen Formen andeutet. Auch der Bildhauer muß zuerſt zeichnen lernen und der ausführende Meiſter zeichnet ſein Werk, ehe er es modellirt; dieß iſt hier bloße Vorübung und Vorarbeit, aber doch entwickelt ſich in ihr und legt ſich in ſie das Gefühl des Ganzen der Geſtalt, wie es dann im Modell und in der Ausführung gegeben wird. Der Maler nun hat natürlich noch andere Gegenſtände zu zeichnen, als die (thieriſch und) menſchlich organiſche Geſtalt, dieſe aber iſt doch und bleibt auch für ihn die höchſte Aufgabe und erſt nachdem er in ihrer Nachbildung geübt iſt, mag er ſich auch auf Zweige werfen, worin ſie nur eine Nebenrolle ſpielt. Er iſt daher in dieſem Stadium auf dieſelben wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe gewieſen wie der Bildner, auf Proportionen und Anatomie. Weſentlich verlangt hiebei ſeine Ausbildung eine Methode, die ihn ſo raſch als möglich an die Nachbildung der vollen Geſtalt führt, denn von dem Abzeichnen des Gezeichneten lernt man nicht Uebertragung auf die Fläche. Die Zeichnung ſoll nun, zunächſt beſonders im Anatomiſchen und den Verhältniſſen, vor Allem richtig ſein; auf die Verzeichnungen, die man großen Meiſtern verzeiht, darf ſich kein Schüler berufen, gewiſſer Unrichtigkeiten, die dieſe ſich um äſthetiſcher Motive willen erlaubt haben, nicht zu gedenken. Obwohl nun die Zeichnung dem Ganzen der Malerei gegenüber nur ein Moment darſtellt, iſt ſie doch auch im Reich des Schönen für ſich, wie wir dieß eben ſchon damit ausgeſprochen haben, daß wir das Ganze der Geſtalt in ihr wie in einem Keim ſahen, welchen die Phantaſie des Beſchauenden aufſchließt und zur vollen Blume entfaltet. Die ſichere, kräftige, ſchwungvolle Fauſt des Meiſters führt Griffel, Kohle, Feder in einem Schwunge, der die reinſte Geſtaltenfreude hervorruft, man glaubt ſich durch ſie in die geheime Werkſtätte

Digitized by Google

verſetzt, worin der Meiſterin Natur das höchſte Product ihrer organiſch bauenden Kraft in einem erſten Bilde vorſchwebte. Ja ſchon ein hingeworfener Theil, ein Rumpf, ein gewaltiger Arm, Fuß kann die Meiſterhand verkündigen und den Kenner entzücken. Die ſchön geführte Linie wird durchaus im lebendig ſchauenden Auge wieder flüſſig, ſie lebt, man ſieht ſie werden, wie in Wirklichkeit das volle Gebilde wird und ſich entwirkt. Ja ſchon der reine Zug der Linie an ſich, das klare und doch leichte Durchſchneiden durch das Leere, wenn es auch noch keine beſtimmte Geſtalt zuſammenſetzt, hat bedeutungsvollen Reiz und läßt auf den Künſtler ſchließen; die Anekdote von der Linie, die Apelles auf der Tafel des abweſenden Protogenes zieht, beweist, was die Alten von dieſem Puncte hielten. Wird der Maler kein fertiger Zeichner, ehe er zum Pinſel ſchreitet, ſo ſchwebt er Zeitlebens im Bodenloſen, im Lyriſchen, im Subjectiven, im Muſikaliſchen. Es iſt die Scheue vor der Sache, vor dem Beſtimmten und Gründlichen, was den Dilettanten abhält, erſt ein tüchtiger Zeichner zu werden, und ihm vor der Zeit die Palette in die Hand ſchiebt. Die Vorliebe der engliſchen Malerei für das Nebelhafte, Unbeſtimmte, Verſchwommene, Verfaſerte hängt, wie mit der nationalen Neigung zum Sentimentalen, ſo mit dem in England ſehr verbreiteten Dilettantiſmus zuſammen. Die Zeichnung iſt das Grundgerüſte, die feſte Knochenbildung im Körper der Malerei, ſie muß, nachdem ſie von den Weichtheilen (der Farbe) umhüllt iſt, als die tragende, Maaßbeſtimmende Kraft durch die Umhüllung ſichtbar ſein.

2. Es leuchtet nun ein, wo der directe Idealiſmus in der Malerei ſeinen Boden hat: er lebt in der Zeichnung, er läßt dieſe über die Farbe vorherrſchen, denn ſein Prinzip iſt das der Plaſtik und die Zeichnung, wie wir geſehen, das plaſtiſche Moment in der Malerei. Es kann allerdings ein Maler ganz beſonders Meiſter der Zeichnung, im Colorit ſchwächer oder wenigſtens ungleich, doch aber kein directer Idealiſt ſein; dann iſt er nicht nach allen Seiten in entſprechendem Verhältniß zur Reife gediehen, er hat aber nicht die Grund-Intention ſeiner Auffaſſung in das Moment der Zeichnung gelegt, denn dieß iſt verſtanden unter dem Vorherrſchenlaſſen der letzteren. Der Idealiſt (ſoweit wir ihn bis jetzt kennen, ſo lange wir ſein Verhalten zum Unterſchied der Stoffe nicht beſprochen) verlangt, daß die einzelne Geſtalt normal ſchön ſei, wie in der Sculptur, und da die Zeichnung eben vor Allem es iſt, welche die Geſtalt herſtellt, ſo legt er das Gewicht auf dieſe, gibt ſich ganz der Welt der Linie, des Conturs hin. Da aber die Zeichnung nur ein Moment im Verfahren der Malerei iſt und beſtimmt, in gewiſſem Sinne zu verſchwinden, ſo iſt mit ihr auch das Prinzip, das ſich auf ſie ſtützt, zur Unterordnung beſtimmt. An dieſem Puncte wird die Sache in der Erörterung der Stylfrage wieder aufgefaßt werden.

Digitized by Google

§. 663.

Dennoch beginnt ſchon im Gebiete der Zeichnung der Austritt aus den Grenzen der Plaſtik. Sie zieht mehr in ihr Bereich, als dieſe, indem ſie auch Körper von unbeſtimmtem Umriß andeutend wiedergibt, und da ſie mit eigenen Mitteln den Schein der Erſtreckung in die Tiefe erzeugen ſoll, ſo hat ſie Körper der verſchiedenſten Art in der Veränderung und Verkleinerung darzuſtellen, welche ihre Geſtalt und Größe nach den Graden des Zurückweichens von einem beſtimmten Sehpunct anzunehmen ſcheint: Verkürzung im Einzelnen, Linear-Perſpective im Ganzen. Die Malerei iſt hiedurch an ein beſonderes Gebiet wiſſenſchaftlicher Kenntniſſe gewieſen.

Die leichte Linie kann, wie auch ſchon zu §. 651 berührt iſt, bereits mehr geben, als die Mittel der Bildnerkunſt; ſchon Griffel, Blei, Kohle, Kreide, Feder vermag das Kleine, Dünne, unbeſtimmt Gebildete, continuirlich Ausgebreitete theilweiſe nachzubilden, das Brüchige, Verwitternde, Rauhere oder Glattere der Oberfläche von Erdformen und Gebäuden, Wolken, Wellen, Blätter und Gräſer, Fältchen, Haare u. ſ. w. anzudeuten. Dieſes Reich des Unbeſtimmten ſpielt eigentlich bereits in die Perſpective hinüber, denn es beſteht zum Theil in Einzelnheiten, die gegenüber dem Maaßſtab unſerer Sehkraft ſo in's Kleine ſich verlieren, daß wir ſie nur zerfloſſen, nur in Maſſen ſehen, und eben dieß Unbeſtimmte kann der Zeichner auch unbeſtimmt wiedergeben. Es iſt nicht der leichteſte Theil ſeiner Aufgabe und erſt einer reifen Kunſt gelingt ein geniales Hinwerfen dieſer Zufälligkeiten. Die plaſtiſche Richtung wird ſich inzwiſchen auch hier geltend machen, indem ſie nach dieſer Seite hin theils ſtrenger ausſcheiden, theils zu genau und deutlich nachbilden wird (z. B. den Baumſchlag in der heroiſchen Landſchaft). An ſich aber iſt das plaſtiſche Gebiet, ſofern es ſich durch die Zeichnung in der Malerei wiederholt, hiemit um ſo mehr ſchon überſchritten, da die meiſten dieſer unbeſtimmten Andeutungen ſich bereits auf die mitdargeſtellte, in die Tiefe ſich hineinverlaufende Umgebung beziehen. — Die eigentliche Perſpective nun aber hat es mit allen Körpern, ſowohl den feſt, als den unbeſtimmt gebildeten und maſſenhaft ausgebreiteten, ſowohl den großen, als den kleinen zu thun. Es entſteht hier ein neues Gebiet künſtleriſcher Aufgabe dadurch, daß der optiſche Schein, nach deſſen Geſetzen das Auge die wirklichen Dinge im Raume ſieht, auf der Fläche künſtlich wiederzugeben, daß ein Schein dieſes Scheins herzuſtellen iſt. Die Gegenſtände, wie ſie vom Sehpunct aus in die Tiefe zurücktreten, verändern je nach ihrer Stellung ſcheinbar ihre Form: das Runde ſcheint oval, die in gleicher Breite fortlaufende Straße ſcheint pyramidaliſch u. ſ. w.; zugleich verklei-

Digitized by Google

nern ſie ſich ſcheinbar nach dem Grad ihrer Entfernung. Die ſcheinbare Veränderung der Form beſtimmt ſich verſchieden, je nachdem der Sehpunct höher, als die Gegenſtände (ſog. Vogelperſpective), oder tiefer (Froſchperſpective) oder in gleicher Bodenhöhe genommen iſt; dazu kommt der Unterſchied, ob das Auge ſich der Mitte eines Gegenſtands gegenüber befindet, oder ob es ihn ſeitlich faßt. Die Verkürzung iſt nichts Anderes, als dieſe ſcheinbare Form-Veränderung in Anwendung auf einen einzelnen Gegenſtand oder den einzelnen Theil eines Gegenſtands, der ſo geſtellt iſt, daß die wirkliche Länge vom Auge des Zuſchauers ab in die Tiefe zurückweicht, dieſem in einem zuſammengezogenen Bilde erſcheint. Ohne Licht und Schatten würde ſich das Auge in dieſem Falle über die Form des Gegenſtands nothwendig täuſchen, dennoch hat der Maler, ehe er dieſe weſentliche Ergänzung hinzugibt, das Geſetz der Zuſammenziehung der Linie an ſich als Zeichner darzuſtellen. Es verſteht ſich, daß die Verkürzung vorzüglich an Gegenſtänden, welche im Vordergrund als Hauptgegenſtände oder doch mit einiger Bedeutung hervortreten, das Intereſſe des künſtleriſchen Studiums in Anſpruch nimmt, und was den Unterſchied der Stoffe betrifft, daß es namentlich der höher organiſirte Leib, vor allem der menſchliche, iſt, deſſen wunderbarer Bau die unendlichen Motive ſeiner Schönheit in bewegter Fülle enthüllt, wenn Wendungen, Stellungen aller Art ſeine Glieder theils unmittelbar richtig, theils in ſolchen Verſchiebungen darſtellen, aus denen das Auge das richtige Bild erſt wieder erſchließt; ein verſtärkter Accent ſcheint auf den Reiz der organiſchen Schönheit zu fallen, wenn er im verſchobenen Bilde ſich aufſuchen läßt. Die Geſetze der Perſpective im Ganzen nun ſind Gegenſtand eines Zweigs der Mathematik und der Maler muß ſich mit demſelben vertraut machen; ein neuer Umkreis von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, welche der Bildner nicht bedarf, iſt alſo durch die Uebertragung auf die Fläche nöthig geworden. Doch wird es ſich ähnlich verhalten wie mit der Anatomie: der Künſtler muß ſich das Weſentliche der Lehre aneignen, doch nur, um das Gelernte in eine freie, zum Inſtinkt gewordene Fertigkeit umzuſetzen, worin der Geſchmack der exacten Gelehrſamkeit völlig getilgt iſt; die Perſpective ſoll als Augenmaaß in ſein Auge einkehren oder richtiger: vorher darin ſitzen und durch die Wiſſenſchaft nur verſchärft werden. Ueberdieß vermag aber die Wiſſenſchaft dieſes Gebiet des optiſchen Scheins nicht in ſeinem ganzen Umfang zu faſſen und zu durchdringen; es iſt namentlich das Gebiet der runden Formen in der Mannigfaltigkeit ihrer Curvenverbindungen, wo ihr eine Grenze in der Auffindung des Geſetzes der optiſchen Scheinveränderung geſteckt iſt; gerade hier, in dieſem wichtigen Gebiete der Verkürzung, iſt das Gefühl und die Naturbeobachtung des Künſtlers an ſich ſelbſt gewieſen. — Es geht nun in allen hier aufgeführten Puncten die

Digitized by Google

Zeichnung als erſtes Moment der Malerei allerdings über die Bildnerkunſt weſentlich hinaus. Dennoch bleibt es auch Angeſichts dieſer neu eingetretenen Kunſtbedingungen dabei, daß ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei iſt, was übrigens natürlich mehr von dem engeren Gebiete der Verkürzung, als von der Perſpective im Ganzen und Großen gilt. Das Prinzip der directen Idealiſirung wird ſich daher nicht auf die einfache Erſcheinung der Geſtalt beſchränken, ſondern auch auf ihre optiſchen Verſchiebungen werfen; ja der Meiſter der ſchönen Einzelgeſtalt, der ſtylvollen Zeichnung wird mit beſonderer Vorliebe ſeine ſichere und energiſche Fauſt darin zeigen, daß er den Körper in allen kühnſten Wendungen und der dadurch gegebenen Scheinveränderung der Formen vorführt; er wird ſogar in nicht geringer Verſuchung ſein, zu vergeſſen, daß das reflectirtere Intereſſe, das die Formen durch die Verkürzung gewinnen, ohne beſtimmte Motivirung nicht aufzuſuchen iſt, daß hier eine Verſuchung zur Manier liegt, er wird mit ſeiner Macht über die Form prahlen, in das Gewaltſame, Verdrehte gerathen und ſo mitten in ſeiner urſprünglich plaſtiſchen Richtung gerade das plaſtiſche Schönheitsgeſetz verletzen. Nur weil er auch in ſeinen Verirrungen immer groß iſt, verzeiht man dieſe Ausartung des Styls in die Manier dem Mich. Angelo; die verderblichen Wirkungen mußten ſich einſtellen, ſobald die Genialität des Meiſters dieſe Abwege nicht mehr am Bande ihres erhabenen geiſtigen Feuers hielt. — Die Andeutung des Unbeſtimmten und die Perſpective im Großen führt nun beſtimmter, als die Verkürzung, in das Spezifiſche der Malerei hinein, denn hier handelt es ſich vornämlich vom mitgegebenen Raum mit den mancherlei unorganiſchen oder nur vegetabiliſch organiſchen Körpern, aus denen er ſich zuſammenbaut. Das Zurückweichen im Ganzen hat ſelbſt in der bloßen Zeichnung ſchon eine gewiſſe ſtimmende Wirkung, die drei Gründe: Vorder-, Mittel-, Hintergrund unterſcheiden ſich bereits und zeigen ihre mehr, als bloß äußerliche Bedeutung. Doch ſolange nicht das Weitere des maleriſchen Verfahrens hinzutritt, bleibt dieſe Seite ein bloßer Anſatz.

§. 664.

Da aber die Malerei den vollen Schein des Sichtbaren geben ſoll, ſo bleibt die Zeichnung nur das erſte Moment in dem Ganzen dieſer Kunſt. Sie verhält ſich zu dieſem wie der Begriff zu ſeiner Wirklichkeit und entſpricht der Phantaſie vor der Kunſt im Syſteme der Aeſthetik. Sie kann ſich trotzdem von den weiteren Momenten abtrennen und als Umriß oder Skizze für ſich auftreten (vergl. §. 493, 2.). Dieſe Form iſt geeignet für Kunſttalente, die in der Erfindung ſtärker ſind, als in der Ausführung, und für Stoffe, in de-

nen die Idee über den Körper der Darſtellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorſchlägt.

Die Zeichnung verhält ſich zum Ganzen der Malerei wie der Begriff zu dem Körper, in welchem er realiſirt iſt; ſie iſt das Männliche, Zeugende in der maleriſchen Hervorbringung; der Künſtler legt ſeine Erfindung zuerſt in ihr nieder, ſie liegt unmittelbar, als erſtes Feſtland, an der Quelle der inneren Schöpfung, gehört mit ihr noch auf's Engſte zuſammen und entſpricht ſo, gegenüber der Schattirung und Farbe, dem noch körperloſen innern Bilde der Phantaſie überhaupt gegenüber der Ausführung, der Kunſt überhaupt. Daher ſind, wie ſchon zu §. 493, ². erwähnt iſt, die Handzeichnungen der großen Meiſter von ſo hohem Werthe; man ſieht noch unmittelbar in die Werkſtätte des Schaffens, ſchöpft das Quellwaſſer am Urſprung, ſieht den erſten genialen, noch nicht eigentlich körperhaften und doch in ſich ſchon ſo ſicheren, feſten Wurf. Dem widerſpricht nicht, daß man zugleich an den Spuren des Zweifels, den Verbeſſerungen erkennt, wie doch ſchon auf dieſem erſten Schritte die Phantaſie zu erfahren bekommt, daß das erſt innere Bild noch blaß und unbeſtimmt war (vergl. §. 492). In fortgeſchrittener Weiſe zeigen die Cartone zu Fresken den Künſtlergedanken in ſeiner urſprünglichen geiſtigen Beſtimmtheit. — Der Umriß bleibt nun zwar bloßer Anfang, ſoll aufgehobenes Moment werden, aber er kann ſich als beſonderer Zweig fixiren. Das Recht zu dieſer Iſolirung iſt in §. 662, ¹. mit dem Satz ausgeſprochen, daß die Zeichnung relativ eine Welt der Schönheit für ſich entwickle, wozu die Anmerkung ſagt, daß die Phantaſie aus dem ſchwungvollen Umriſſe ſich das ganze der Geſtalt herausbaut. Subjectiv entſpricht die Skizze jenen Künſtler-Naturen, von denen zu §. 493, ². die Rede geweſen iſt als ſolchen, die ein inneres Hemmniß ihrer Organiſation abhält, von der Erfindung und dem erſten, noch auf ihrer Seite liegenden Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objectiv ſolchen Stoffen, worin die Idee den feſten Körper gewiſſermaßen durchbricht und die vorwiegende Geiſtigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hereinverſetzt zu werden. Dazu eignet ſich die Skizze, weil ſie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichſam blos legt und der von Scene zu Scene vorwärts drängenden Fülle der Phantaſie Genüge thut. Es iſt klar, daß es ſich hier hauptſächlich vom Anſchluß an Dichtwerke handelt: das Allegoriſche und Geiſterhafte in Dante, das von innen heraus unruhig genial Bewegte in Göthe's Fauſt fordert mehr zur Skizze, als zum Gemälde auf. Doch können natürlich auch ſattere, körperhaftere Stoffe in dieſer Form behandelt werden; vorzüglich lädt die ſchöne Einfachheit des alten Epos dazu ein. Hier kommt ein

Digitized by Google

weiterer Grund dazu: die plaſtiſche Natur der Zeichnung macht ſich wieder geltend und wird von den idealen Geſtalten eines Homer angezogen, deren Sculpturartige, reine Formen mehr für die Linie, als für die volle Realität der Farbe ſich eignen.

§. 665.

Das, von dem Ganzen des maleriſchen Verfahrens ebenfalls trennbare, zweite Moment iſt die Herſtellung des Scheins der vollen räumlichen Ausdehnung durch Licht- und Schattengebung. Sie hat das in §. 241—245 dargeſtellte Erſcheinungsgebiet nachzubilden. Dabei bringt ſchon die Beſtimmtheit der techniſchen Mittel eine gewiſſe Abweichung vom Vorbilde mit ſich; überdieß tritt aber die allgemeine Aufgabe der idealen Umbildung jedes Naturſchönen hier mit neuen Forderungen auf, insbeſondere mit der, daß die Beleuchtungs-Verhältniſſe mit der Bedeutung der Gegenſtände in Zuſammenſtimmung gebracht werden. 1. 2.

1. Obwohl der Umriß bereits den Keim der ganzen Geſtalt enthält, den die Phantaſie des Zuſchauers ſich ſelbſt entwickeln kann, ſo muß nun doch die Malerei natürlich mit eigenen Mitteln das thun, was am Bildwerke das gegebene äußere Licht vollzieht: ſie muß durch Licht und Schatten, die ſie auf die Fläche legt, den bloßen Umriß ausfüllen und die Formen und Entfernungen der Geſtalten aufzeigen. Da im Allgemeinen heller Grund der Fläche vorausgeſetzt iſt, ſo iſt dieß Verfahren natürlich vorherrſchend Schattiren, doch wird auch Auffetzung von Lichtern nöthig. Auch dieſer Schritt der Malerei kann ſich von der Ergänzung durch die Farbe trennen als ausgeführte Zeichnung, als Darſtellung mit flüſſigen Mitteln (Touche u. ſ. w., auch Oelfarbe, wo denn das ſogenannte Grau in Grau einen Anklang von Farbenton erhalten kann), dann in der vervielfältigenden Technik des Metallſtichs, Holzſchnitts, Steindrucks. Es können dabei verſchiedene Stufen, von der blos leichten Andeutung bis zur vollen Ausführung des Schattens, eingehalten werden; jene liegt in der unmittelbaren Nähe der bloßen Zeichnung, dieſe nähert ſich ſchon der Malerei mit Farbe. In der That iſt in der ausführlichen Licht- und Schattengebung die Farbe als ein fühlbarer Anklang mitgeſetzt, denn die Unterſchiede der letzteren ſind in ihrer ſpezifiſchen Qualification weſentlich zugleich Unterſchiede des Dunkels und auch der ſchattirende Zeichner hat im Dunkel einen hellfarbigen Stoff, im Licht einen dunkelfarbigen wohl vom Gegentheil zu unterſcheiden, zudem läßt Art und Strich der Lichter mit der Beſchaffenheit der Stoffe zugleich auf ihre Farbe ſchließen. Durch die Fülle, welche demnach ſchon in den Licht- und Schattenverhältniſſen

Digitized by Google

gegeben iſt, entſteht die Schwierigkeit, daß ſchon bei dieſem Gebiet eine Reihe von Begriffen zur Sprache kommt, welche doch erſt bei der Verbindung mit der Farbe ihre erſchöpfende Darſtellung finden.

2. Das Licht- und Schattenleben iſt ſchon als naturſchöne Erſcheinung aufgeführt, ſeine Reize ſind in ihren Hauptzügen dargeſtellt in den angegebenen §§., und es ſcheint, als wäre nun zu jener Darſtellung nichts hinzuzufügen, als daß, wie alles Naturſchöne in der Kunſt zu idealiſiren iſt, ſo auch dieſe Seite ſeiner Erſcheinung. Allein das Idealiſiren hat in jeder beſonderen Kunſtweiſe ſeine eigenen Wege und die Gebiete, die wir nun betreten, fordern einen ſo ſpeziellen Rückblick auf das Naturſchöne (vergl. §. 510), daß auch die Umbildung der erlauſchten Geheimniſſe in künſtleriſche Feinheiten ſich mit einer Beſtimmtheit geſtaltet, die eine eigene kleine Welt von Kunſtbegriffen mit ſich bringt. Wir bleiben zunächſt im Allgemeinen und bemerken zu dem erſten Satze dieſes Theils unſeres §., daß nun auf den Unterſchied des Nachahmungsmittels vom lebendigen Gegenſtand ein Nachdruck fällt, wie bei der Bildnerkunſt noch nicht; denn freilich iſt Stein und Erz ein Anderes, als Fleiſch u. ſ. w., und liegt in dieſem Unterſchiede die eine Urſache der Kunſtbedingungen, aber noch viel weiter iſt der Abſtand zwiſchen dem unerreichbaren Glanz und Leben des Lichts und den todten Stoffen, die ſeinen Schein wiedergeben ſollen. Da muß nun im Dunkel nachgeholfen werden, der Abſtand zwiſchen dem Glanze des Lichts und zwiſchen dem todten Stoffe des Weiß, der ihn wiedergeben ſoll, muß ſich in einen Abſtand der übrigen Theile des Bilds von dieſem Weiß verändern, dieſelben müſſen in dem Verhältniß dunkleren Ton haben, in welchem dieß hinter ſeinem Vorbilde zurückbleibt. Es liegt aber etwas Tieferes hinter dieſer äußeren Nöthigung, was jedoch erſt bei der Betrachtung der Farbe in ſeinem ganzen Gewichte zur Sprache kommen kann; hier iſt nur erſt ſo viel zu ſagen, daß die Abdämpfung, die aller Glanz des Unmittelbaren in dieſer Behandlung erfahren muß, bereits ſelbſt eine Art von Idealiſirung, ein Ausdruck davon iſt, daß das Naturſchöne in gewiſſem Sinne ſterben mußte, um in der Phantaſie und Kunſt zum Leben zurückzukehren. In ſeiner eigentlichen Beſtimmtheit aber enthält nun der Begriff des Idealiſirens vor Allem die Aufgabe, die der §. beſonders hervorhebt. Die Lichtverhältniſſe werden mit der Bedeutung der beleuchteten Gegenſtände in der Natur ſelten ſo zuſammentreffen, wie es die Kunſt verlangt. Eine nähere Feſtſtellung hierüber iſt allerdings nicht möglich; ſo kann namentlich nicht als ſtrenge Regel behauptet werden, daß der bedeutendſte Gegenſtand auch die vollſte Beleuchtung haben müſſe; in den meiſten Fällen wird dieß natürlich ſein, aber die Bedeutung verſchiebt ſich ja auf das Mannigfaltigſte, ſo daß es z. B. äſthetiſch gefordert ſein kann, eine bedeutende Figur, von welcher eine ſtarke Wirkung

Digitized by Google

ausgeht, in Schatten oder Helldunkel zurück, die Figuren aber, auf welche ſie wirkt, in volles Licht zu ſtellen, weil es natürlich erſcheint, daß die Energie durch Kraft des Schattens in das Auge falle, dagegen die Züge eines Leidenden im Hellen deutlich geſehen werden u. ſ. w., wie es ja in der Landſchaft ſich darbieten kann, das erhabene Gebirge in Schatten, ein freundliches Thal in's Licht zu ſtellen. Eine natürliche Symbolik verbindet auch die Begriffe des Dunkeln und des Böſen (Judas in Leonardo's hl. Abendmahl), nach Umſtänden kann aber ein grelles Licht angemeſſener ſein. Ueberdieß fällt das ganze Gewicht bald mehr auf die Beleuchtungsverhältniſſe an ſich, bald mehr auf das, was beleuchtet oder beſchattet wird; das Erſtere iſt namentlich bei Landſchaften der Fall, es kann ſich aber in dieſem und den andern Gebieten auch ein Mittleres darſtellen, wo ſich das Intereſſe an die feineren Wege des Lichts und Dunkels und an die Gegenſtände gleichmäßig vertheilt. Kurz es laſſen ſich keine Geſetze aufſtellen, das Allgemeine aber, daß die Kunſt der Natur, deren Sonne auf Gerechte und Ungerechte ohne Wahl ſcheint, zu Hülfe kommen muß, bleibt feſt. Die Lichtverhältniſſe werden aber in der Natur nicht blos mit der Bedeutung der Gegenſtände ſelten ſo zuſammenſtimmen, wie Sinn und Auge es verlangen, ſie werden auch an ſich trotz dem Glanz und der Kraft des Lebens niemals die Reinheit der Harmonie zeigen, wie der Künſtler ſie bedarf; ſtörende Lichter, Schatten, Unklares, Schmutziges, Grelles, Stumpfes: Mängel aller Art werden, wäre es auch nur in untergeordneten Theilen, die das nicht fein gebildete Auge überſieht, auch hier das Naturſchöne trüben. Gerade weil der Laie, beſtochen von der unnachahmlichen Friſche des Ganzen, die Mängel an dieſer Seite des Naturlebens gewöhnlich unbeachtet läßt, iſt auf dieſen Theil der idealiſirenden Thätigkeit des Künſtlers noch beſonders aufmerkſam zu machen; Näheres gibt die weitere Entwicklung.

§. 666.

Sofern ſie die einzelne organiſch geſchloſſene Geſtalt zum Gegenſtand hat, gehört die Licht- und Schattengebung noch weſentlich zum plaſtiſchen Moment in der Malerei und ruft durch vollendete Modellirung die Formfreude, die der Bildner unmittelbar weckt, in vermittelter Weiſe hervor. Wenn dagegen ein Ganzes von beſtimmten und unbeſtimmten Bildungen, Erſcheinungen der organiſchen und unorganiſchen Natur in ſeinen Lichtverhältniſſen darzuſtellen iſt, ſo tritt das Maleriſche beſtimmter in ſeine Geltung.

Die Zeichnung haben wir als das Plaſtiſche in der Malerei erkannt; dieſe Bedeutung hat ſie unzweifelhaft, ſofern ſie die thieriſche und menſch-

Digitized by Google

liche Geſtalt in ihrer organiſchen Beſtimmtheit darſtellt, wobei von der Perſpective nur die einzelne Verkürzung mitzuwirken hat. Die Licht- und Schattengebung nun in Beſchränkung auf dieſen Stoff iſt nur Vollendung der Zeichnung in dieſem ihrem plaſtiſchen Charakter, indem ſie die Stelle deſſen übernimmt, was an der Statue das natürliche Licht thut; namentlich bei der Verkürzung iſt dieß nöthig, da die optiſche Veränderung der Form ohne Licht und Schatten ſchwer verſtanden wird. Da nun die Aufzeigung der Form dem natürlichen Lichte durch Kunſtmittel abgewonnen wird, ſo bewirkt in der Anſchauung das meiſterhaft Geleiſtete zwar dieſelbe Art äſthetiſcher Freude, wie die plaſtiſche Schönheit, aber in einer reflectirten Weiſe, indem zugleich der Kampf mit den Schwierigkeiten zum Bewußtſein kommt; denn es iſt kein Kleines, die Geſtalt als Ganzes in vollem Scheine von der Fläche zu löſen und ebenſo die Figuration der einzelnen Glieder als ein wirklich Rundes, ſich Abhebendes, Zurück- und Vortretendes auszuwickeln. Die Modellirung hat ihren eigenen Reiz und ihr Mangel, wenn die Geſtalt nicht „losgeht", ihr Ganzes zu flach, ihr Einzelnes nicht ausgerundet, kräftig abgeſtoßen und doch wieder weich verbunden erſcheint, ſein eigenes tiefes Mißbehagen. Zur Ablöſung von der Fläche gehört namentlich der Schlagſchatten; damit iſt zugleich der umgebende Raum geſetzt und dieſer führt in das Weite, in die Vielheit unbeſtimmt gebildeter organiſcher und continuirlich ergoſſener unorganiſcher Erſcheinungen. Wenn nun die Malerei aus ihrer weſentlichen Aufgabe, dieß Weite und Viele in ihren Bereich zu ziehen, Ernſt macht, ſo beginnt hiemit der entſchiedene maleriſche Theil der Licht- und Schattengebung.

§. 667.

Es entſteht nun die Aufgabe, die Bahn des Lichts in klarer Einheit durchzuführen, die Licht- und Schattenmaſſen entſchieden auseinanderzuhalten, ebenſoſehr jedoch dieſe Gegenſätze zunächſt durch Schattenſtellen im Licht, durch Lichtſtellen im Schatten, ſodann durch zarte Abſtufungen, Widerſcheine, Durchſichtigkeit, Helldunkel zu verſöhnen, endlich aber, durch das feinſte aller Mittel, den Ton, jedes Grelle abzudämpfen und ſowohl über einzelne Theile, als auch über das Ganze eine entſchiedene Stimmung zu verbreiten.

Man ſieht, wie ſich hier die Lehre von der Compoſition vorbereitet; es iſt Einheit im ſtarken und ſchwachen Contraſt, Entſchiedenheit der Gegenſätze und gleichzeitige Ueberleitung und Verſöhnung derſelben, wovon es ſich handelt. In der Natur wird, wie ſchon zu §. 666 angedeutet iſt, die Harmonie der Beleuchtung hier durch Unentſchiedenheit, dort durch zu grelle Entſchiedenheit geſtört, der Künſtler hat gleichzeitig auf beiden

Digitized by Google

Puncten den trübenden Zufall auszuſcheiden. — Die herrſchende Einheit iſt das Licht; mag ſein Ausgangspunct im Bilde oder außer dem Bilde, tiefer oder höher, als die bedeutendſten dargeſtellten Körper, in der Mitte oder auf der Seite liegen, ſein Weg ſoll in ausgeſprochener Beſtimmtheit über das Ganze laufen und deſſen Theile mit der idealen Kraft dieſes großen Mediums zuſammenfaſſen. Das Licht iſt aber nicht blos zuſammenfaſſend, ſondern auch „auseinandertreibend“ (vergl. §. 241 Anm. 2); dieſes durch den Schatten und vorzüglich durch den Schlagſchatten, der den Körper in der Kraft ſeiner Einzelheit abhebt. Würde nun die Lichtbahn durch eine ungeordnete Vielheit von einzelnen Schatten unterbrochen, ſo hätte die Licht-Einheit nicht einen klaren, ſondern einen zerſplitterten, beunruhigenden Gegenſatz am Dunkeln. Daher wird, wo es die Natur nicht thut, der Künſtler dafür zu ſorgen haben, daß eine Maſſe von Körpern in der Art zuſammentritt, daß der vereinigten Lichtwirkung gegenüber eine Schattenmaſſe entſteht (handelt es ſich nur von Einer bedeutenden Geſtalt, ſo bewirkt dieß der Gegenſatz der beſchienenen und beſchatteten Seite oder bei gleich verbreiteter Beleuchtung ein dunkler Grund). Es kann ſich natürlich nicht von einer ungefähr gleichen Ausdehnung beider contraſtirender Maſſen wie von zwei Hälften handeln: es genügt, wenn nur dem Lichte nicht blos getrennte Einzelſchatten gegenüberſtehen, ſondern umfaſſendere Schattenſtellen oder reiche Gruppen ſolcher Geſtalten, deren Schattenſeiten das Auge zu einem Ganzen zuſammenzuhalten vermag. Das Licht wirkt im Allgemeinen anregend, nach Beſchaffenheit und Umſtänden aufregend; im übeln Sinne aufregend wirkt ein zu vielfach unterbrochenes Licht, das über Einzelſchatten gleichſam unruhig fortſpringt; größere Schattenſtellen, die man wohl auch Ruheſtellen nennt, müſſen daher auch abgeſehen von den vorher geforderten Hauptmaſſen bei ſtarkem oder heftigem Lichte über ganze Partieen ſich herlegen, denn der Schatten beruhigt und kühlt im eigentlichen und uneigentlichen Sinn, ehe er in die drohende Finſterniß übergeht. Dieß führt uns denn von den großen Hauptgegenſätzen bereits zu der Verſöhnung derſelben, wie ſie zunächſt durch entſchiedenere, dann durch feinere Mittel zu bewerkſtelligen iſt. Die Lichtmaſſe und die weniger ausgedehnten, doch bedeutenden Lichtſtellen dürfen an ſich dem Dunkeln nicht als greller Contraſt gegenüberſtehen; abgeſehen von den größeren Schattenmaſſen werden daher allerdings einzelne kräftige, nur nicht zu unruhig zerſprengte, ſondern vermittelte, namentlich eben durch jene Ruheſtellen zuſammengehaltene Schatten die Lichtmaſſe theilen müſſen. Es wirken in dieſer Richtung auch die flüchtigen Spiele, die man ſonſt gern „Zufälle“ nannte: die Schatten von vorüberſchwebenden Wolken, Baumzweigen u. ſ. w., in lichte Stellen ſich eintragend. Umgekehrt darf es kein ungebrochenes Dunkel geben, ausgenommen

die wenigen Körper, welche theilweiſe rein ſchwarz erſcheinen müſſen; die reine Negation des Lichts iſt das Ende einer Kunſt, welche überall aufzeigenden Charakter hat und im Aufzeigen zugleich wie alles Schöne harmoniſch wirken ſoll; die ſchweren, breiten Schattenklötze, dem grellen Lichte gegenübergeworfen, ſind rohe Renommage der Manieriſten. Im Schatten iſt alſo Einzelnes zu beleuchten, ſei es durch Streiflichter, welche mit ſcharfer Punctualität die Bahn des Lichts im Dunkel feſthalten, durch ſpielende Lichter, die ſich zwiſchen Fenſtern und Gezweigen hereinſtehlen und die Form ihres Einfallspuncts in den Schatten einzeichnen, Durchſichten aus dem Dunkel in das Lichte u. ſ. w., ſei es durch bedeutendere Theile, welche in die Beleuchtung hereinragen. Zu den verſchiedenen Formen der Brechung des Dunkels gehört namentlich auch das doppelte Licht, worüber in §. 244, ₂. das Weſentliche geſagt iſt. Alle hier erwähnten Mittel des Uebergangs ſind nun, obwohl an ſich zum Theil von zarter und feiner Art, noch als die ſtärkeren anzuſehen und können relativ ſelbſt wieder ſtarke Contraſte bilden. Sie laſſen ſich allerdings von der andern Art der Vermittlung nicht abſtract getrennt denken, mit welcher erſt das Zarteſte beginnt und worin erſt jene Verarbeitung der noch rohen Naturfriſche des Gegenſtands durch den künſtleriſchen Geiſt ſich in ihrer ganzen Feinheit zeigen ſoll: es iſt dieß das ganze Reich der unbeſtimmbaren Abſtufungen des Schattens, von denen die Ausdrücke: Halb- und Mittelſchatten nur auf Gerathewohl einen ungefähren Theil zu unbeſtimmter Bezeichnung herausfangen, der Reflexe, des Durchſichtigen, des Helldunkels. Die Bedeutung dieſes ahnungsvoll ſpielenden Zwiſchenreichs iſt in §. 243 und 245 ausgeſprochen und dann bei einzelnen beſtimmten Erſcheinungen des Naturſchönen, ſo namentlich bei dem Waſſer das Durchſichtige und der Reflex, wieder berührt; ohnedieß ſind alle dieſe Erſcheinungen bei der Farbe erſt in ihrer ganzen Wirkung wieder aufzunehmen. Von dieſem Gebiete iſt nun aber noch die letzte, zarteſte Form der Verſchmelzung aller Gegenſätze zu unterſcheiden, jene beſtimmte Art von Abdämpfung nämlich, die man Ton nennt: Einzelnes iſt noch zu licht, ſchreit aus ſeiner Umgebung hervor, Anderes ſticht in zu ſtarkem Dunkel ab, der Ton, der ſich darüber legt, ſtellt erſt die einheitliche Stimmung zunächſt in den Theilen des Bildes, dann als Hauptton im ganzen Bilde her. Er iſt das Geiſtigſte in dieſer Sphäre des künſtleriſchen Verfahrens, die Stimmung iſt die Spitze der Behandlung der allgemeinen Medien, die alles Geſtaltete umfaſſen und umfluthen. Die Licht- und Schattengebung hat auch hier das Ihrige noch ohne die Farbe zu thun: heiße, kühle, kalte, heitere, matte, trübe, finſtere Stimmung legt ſie mit ihren, die Farbe wie eine noch verhüllte Kraft andeutenden Mitteln über eine Scene oder Landſchaft.

Digitized by Google

§. 668.

Dieſe ſämmtlichen Momente der Licht- und Schattengebung treten nun 1.
zuſammen mit der Linearperſpective und es erzeugt ſich aus dieſer Verbindung die Luftperſpective (vergl. §. 254, 2.). Es unterſcheiden ſich im Weſentlichen drei Entfernungsgrade, Vorder-, Mittel- und Hintergrund: ein beſonderes, neben den äſthetiſchen Werth der dargeſtellten Gegenſtände ſich legendes Stufen-Verhältniß der maleriſchen Idealität. Die Wohlordnung eines Bildes, wie ſie 2.
durch dieſe Vereinigung von Mitteln dem Raumgefühle die Genugthuung klarer Auseinanderſetzung und Zuſammenfaſſung gibt, heißt Haltung.

1. Es iſt von der Abdämpfung, den Tönen und dem Geſammttone überhaupt die Rede geweſen, aber noch nicht von dem beſonderen Geſetze, wornach in dem Grade, in welchem die Gegenſtände ſich vom Auge des Zuſchauers in die Tiefe hinein entfernen, vermöge der zunehmenden Dichtigkeit der Luftſchichte Alles ſich abdämpft. Wir kommen hiermit auf die Linearperſpective zurück, die mit dieſen Trübungsſtufen des Luftſchleiers verbunden erſt ihre Erfüllung und Ergänzung findet. Es liegt nun in dieſen Verflüchtigungsgraden des Körperlichen mit dem ſchon zu §. 663 berührten Tempo ihrer drei Hauptſtufen, den drei Gründen oder Plänen, eine eigenthümliche Form äſthetiſcher Wirkung. Die Raumferne idealiſirt wie die Zeitferne (vergl. §. 380, 1.); das Zurückweichen nimmt den Körpern, den Individuen ihre Erdenſchwere, der duftige Schleier führt die Seele ſehnſüchtig in's Weite, in's Unendliche. Die Deutlichkeit und Schärfe des Nahen dagegen gibt das kräftige Gefühl der geſchloſſenen Exiſtenz, der Individualität, der Energie des Daſeins, der Wirklichkeit. Im Mittelgrunde liegen beide Empfindungen im Gleichgewicht. Was nun die darzuſtellenden Gegenſtände betrifft, ſo kommt es auf ihre äſthetiſche Geltung je nach verſchiedenen Zweigen der Malerei an. Liegt, wie in der Hiſtorie und im Genre, der Nachdruck auf den Individuen, ſo werden naturgemäß die bedeutenden in das volle Licht und die ſcharfen Schatten des Vordergrunds und des näheren Mittelgrunds treten, die unbedeutenderen ſich in den Hintergrund verlieren. Dadurch entſteht kein Widerſpruch mit dem Satze von der idealiſirenden Kraft der vereinigten Linien- und Luft-Perſpective. Es handelt ſich um zweierlei Formen der Idealität, welche, obwohl ſie ſich in entgegengeſetzter Linie bewegen, ſich wohl miteinander vertragen. Die Entſchiedenheit der Exiſtenz im hellen Strahle des Lichts, der Schärfe des Umriſſes und der Kraft des abhebenden Schattens iſt zugleich Lostrennung vom allgemeinen, individualitätsloſen Grunde des Lebens; dieſer muß auch ſein Recht haben, wir müſſen gemahnt werden, daß die Exiſtenz mit ihrer Kraft auch die Laſt und Qual der Endlichkeit

Digitized by Google

auf ſich nimmt; wir werden von ihrer ſtark umriſſenen Geſtalt leiſe fortgezogen in die Ferne, wo Alles ſich im leichten Aether des Allgemeinen verflüchtigt, Menſch und Thier und Berg und Thal nur noch leicht hingehaucht erſcheint, aber die befriedigte Sehnſucht nach Auflöſung kehrt auch zum Rechte der Exiſtenz, zur Luſt am Geſättigten und herb Entſchiedenen des Daſeins zurück. Es iſt ähnlich wie im Drama: der Hintergrund im Bild verhält ſich zum Vordergrunde wie das Schickſal zum Helden; die drei Gründe entſprechen den Acten, denen immer eine Dreizahl zu Grunde liegt, die ſich ebenſo natürlich zu einer Fünfzahl erweitert, wie ſich auch die drei Gründe nicht in abſtracter Beſtimmtheit unterſcheiden. Anders und einfacher ſtellt ſich die Sache allerdings, wenn der äſthetiſche Nachdruck mehr auf dem allgemeinen Naturleben, als auf dem individuellen Daſein liegt, wie in der Landſchaft. Es ſind zwar auch hier verſchiedene Verhältniſſe der äſthetiſchen Geltung beider Seiten möglich und danach wird ſich die Anordnung beſtimmen, aber es iſt nicht nothwendig, daß der Vordergrund oder nähere Mittelgrund von großer Bedeutung ſei, alle Wirkung kann ſich in der Ferne concentriren und das Nahe, obwohl natürlich nicht werthlos, doch mehr nur beſtimmt ſein, durch energiſchen Gegenſchlag die Idealität im Hintergrund in's Licht zu ſetzen.

ε. Haltung erkennt man einem Bilde zu, wenn Alles auf ihm Dargeſtellte ſeinen Plan oder Grund deutlich einnimmt, nicht in einen andern ſich hinüberdrängt, mit dem, was auf demſelben Grund ſteht, ſich überzeugend für das Auge zuſammenräumt, wenn das Ganze der verſchiedenen Pläne klar und entſchieden vor und zurücktritt, ſich abhebt und ſo ein Werk vor uns ſteht, das in Beziehung auf die Abſtufungen der Tiefe uns die Genugthuung innerer Harmonie gibt. Der Begriff wird deutlich durch ſein Entgegengeſetztes, worauf das Wort Haltung weiſt: ein Durch- und Uebereinanderfallen. Es wirken zu dieſer Art der Wohlordnung alle bis hieher dargeſtellten Mittel vereinigt zuſammen, die Zeichnung, die Linearperſpective, die Lichter und Schatten, vorzüglich aber die Luftperſpective. Die letzteren Gebiete haben wir noch nicht erſchöpft und doch ſcheint der Begriff der Haltung dieß vorauszuſetzen, ja er berührt ſich innig mit einer noch viel tieferen Seite, nämlich der inneren Wohlordnung der Compoſition, deren Erörterung wir erſt ganz von Weitem vorbereitet haben. Die Sache verhält ſich aber ſo, daß die Haltung auf dieſe tieferen Eigenſchaften zwar hinweist, aber ſelbſt nur den äußern Niederſchlag derſelben darſtellt: die innere Genugthuung, wie ſie aus der tieferen Harmonie des ganzen Baus und der Stimmung fließt, verläuft ſich in eine Genugthuung für das Raumgefühl, geſchöpft aus der Anſchauung eines feſten Rhythmus in den Taktſchlägen der örtlichen Ver-

Digitized by Google

theilung; beides iſt nicht zu trennen, wohl aber zu unterſcheiden, und da wir von außen nach innen gehen, ſo faſſen wir das Ganze vorher an dieſer, nachher erſt an der tieferen Seite.

§. 669.

**Das dritte, die beiden vorhergehenden in ſich aufhebende Moment, wo- 1.
mit erſt das wahre und ganze Weſen der Malerei in Kraft tritt, iſt die Farbengebung. Alles, was die Licht- und Schattengebung §. 665—668 in ſich befaßt, erhält jetzt erſt ſeine Erfüllung. Auch hier treten die techniſchen 2.
Bedingungen, die aus dem Unterſchiede des Kunſt-Materials vom Naturvorbild erwachſen, mit der allgemeinen Aufgabe, das Leben der Farbe, wie es in §. 246—253 als Naturerſcheinung dargeſtellt iſt, ſowohl in Bezug auf die Bedeutung der Gegenſtände, als auch an ſich zu idealiſiren, in innern Zuſammenhang.**

1. Zeichnung und Schattirung können ſich vom Ganzen der Malerei lostrennen, ſind aber doch von dieſem, dem Ganzen, aus betrachtet nur Momente, deren Beſtimmung iſt, in der Farbe aufzugehen; ſie ſind keine eigentliche Plaſtik mehr und doch noch keine Malerei; die Farbe ſoll in ſie hineingefühlt werden, ihre wirkliche Erſcheinung iſt in Ausſicht geſtellt, aber gerade damit die Abſtraction als ſolche geſtanden. Die Farbengebung dagegen bedarf allerdings der Zeichnung und Schattirung als ihrer vorausgeſetzten Momente, ſie hebt dieſelben aber ganz in ſich auf, ſo daß ſie nicht mehr für ſich beſtehen, nicht mehr als ſolche wahrgenommen werden, ſie kann aber ſo wenig ohne ſie ſein, als Fleiſch ohne Knochen, ſie kann ſich daher nicht iſoliren, wie dieſe beiden, es gibt keine Farbengebung ohne Zeichnung (mag dieſe auch nur andeutend mit dem Griffel, mehr mit dem Pinſel im Malen ſelbſt ausgeführt werden) und ohne Licht- und Schattengebung (mag dieſe auch nur ſogleich mit der Farbe, ja zum Theil durch Farbenbrechung allein gegeben werden); darin gerade aber beruht die Bedeutung des Colorits, die Spitze des concreten Ganzen zu ſein, denn eine ſolche kann ſich natürlich nicht iſolirt neben ihren Unterbau ſtellen. Uebrigens kann ſich daſſelbe, worauf wir uns hier nicht weiter einlaſſen, in verſchiedenen Stufen, vom blos andeutenden Tone bis zur vollen Wirkung aller Mittel, bewegen; je unvollſtändiger die Farbe angewandt wird, deſto weniger kann ſie natürlich die Zeichnung und Schattirung reſorbiren, ſondern zieht ihre dünnen Lagen nur über ſie hin und läßt ſie durchblicken. — Daß alle die Momente, die ſchon in der Licht- und Schattenſeite zu unterſcheiden ſind, noch einmal auftreten werden, iſt ſchon zu §. 665, Anm. 1 geſagt; bei jedem aber derſelben wird ſich zeigen, daß es nun zugleich ein weſentliches Neues, Anderes iſt.

Digitized by Google

1. Bedeutung und Leben der Farbe iſt in der Lehre vom Naturſchönen dargeſtellt, die wichtigſten Seiten dieſes ganzen Erſcheinungsgebiets, die Grundforderungen der Harmonie ſind im allgemeinen Umriſſe gegeben und überall iſt darauf verwieſen, wie auch dieſes Schöne ein Zufälliges iſt, das auf den Geiſt wartet, der mit Bewußtſein und Wollen die Reinheit und innere Einheit einführt. Indem wir aber auch hier die Aufgabe der idealiſirenden Thätigkeit erſt näher und, wie geſagt, ganz parallel mit der Lehre von der Licht= und Schattengebung (§. 665, 1.) zu beſtimmen haben, ſo ſchieben wir das, was ſich aus dem Unterſchiede der techniſchen Mittel von der wirklichen Farbe ergibt, zunächſt auf und heben von den Mängeln dieſer Seite des Naturſchönen an ſich das Weſentliche genauer hervor. Wie es in der Natur zufällig iſt, ob mit der innern Bedeutung eines Gegenſtands ſeine Beleuchtung zuſammenſtimmt, ſo wird der Zufall auch deſſen Farbe oft in Widerſpruch mit ſeiner Natur ſetzen. Handelt es ſich von der Naturfarbe eines Körpers, ſo kann ſie wenigſtens durch krankhaften Zuſtand, augenblickliche Trübung, Grellheit u. ſ. w. ihre wahre, urſprüngliche Stimmung unvollkommen ausdrücken, aber die äußerlich angelegte und umgelegte Farbe (Kleider, Hintergrund von Zimmern u. ſ. w.) iſt ja ebenfalls von großer Wichtigkeit und hier kommt zum Zufall noch ſtörende, widerſinnige Menſchenlaune. Zu der äußerlich hinzutretenden Farbe können wir auch das ganze Gebiet der durch die allgemeinen Medien des Lichts, der Luft, durch Feuer und andere farbige Beleuchtung über ein Ganzes oder größere Theile deſſelben ſich ergießenden Farben nehmen, die ſelbſt noch wichtiger ſind, als die den Körpern ſelbſt eigenen Farben, indem ſie ebenſo die innere Stimmung einer Mehrheit von Gegenſtänden im gewählten Momente ausdrücken, wie die angeborene, mitgewachſene Farbe die des einzelnen Gegenſtands. Dabei iſt noch vorausgeſetzt, daß der Künſtler ſeinen Stoff in der Natur vorgefunden und deſſen Farbenerſcheinung ſo wie ſeine anderen Seiten nur künſtleriſch umzubilden habe; allein er kann ihn auch aus der Ueberlieferung aufnehmen, kann aus einem Mindeſten von gegebenem Stoff ein inneres Bild erzeugen und dabei kann es an ſpeziellerem Anhalte zur Farbengebung im Vorbild fehlen: es iſt ihm überlaſſen, welche Haut= und Haarfarben, welche Farben für Gewänder, umgebenden Raum u. ſ. w. er wählen will. Die Frage, ob die Hauptperſon oder die Hauptperſonen durch Farbe hervorſtechen ſollen, führt zum Theil auf die frühere zurück, ob ſie durch ſtarke Beleuchtung auszuzeichnen ſeien; ſie iſt ſchon in §. 252, 1. beſprochen und im Allgemeinen bejaht, natürlich unterliegt aber auch dieſer allgemeine Satz den Modificationen, die ſich theils aus gegenſätzlichen ironiſchen Wirkungen (z. B. Größe im Elend gegenüber glänzender Nichtswürdigkeit), theils aus den Kreuzungen von Farbe und Licht, von Local=

farbe und Ton, die wir erſt näher zu betrachten haben, ergeben werden. — Die andere Hauptaufgabe nun iſt die Läuterung der Farbenwelt an ſich. Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfriſche eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentſchiedenheit, welche von der Kunſt, ſelbſt wenn ſie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf, denn allem Kunſtwerke ſoll man anſehen, daß der rohe Naturſtoff im Geiſt untergegangen und neu erſtanden iſt. Die unendlichen Störungen und Trübungen des Moments kommen hinzu; es verhält ſich mit der Farbenwelt nicht anders, als mit der Formenwelt: die reinen Intentionen der Natur müſſen zwiſchen den Linien ihrer getrübten Verwirklichung geleſen werden. Allerdings zeigt ſich in der Einheit der Farbe und Beleuchtung mehr, als in irgend einem Gebiete, der Vorzug der unmittelbaren Lebendigkeit des Naturſchönen (vergl. §. 379); Glanz, Gluth, Blitz und ſtrahlenreiches Wechſelwirken der Naturfarbe iſt unerreichbar, aber die Natur erkauft ſich dieſe Herrlichkeit eben nur mit jenen Mängeln. Dieß führt uns nun auf die Bedingungen, welche aus dem rein Techniſchen, aus dem Unterſchiede der Nachahmungsmittel vom Vorbild in ähnlicher Weiſe wie bei Licht und Schatten ſich ergeben. Die Farbe des Naturſchönen muß mit einem andern Materiale nachgeahmt werden. Dieſes Material hat immer etwas „Grelles und doch dabei Stumpfes" (vergl. M. Unger. D. Weſen d. Malerei S. 103), freilich in anderer Weiſe, als dieß oben vom Object ausgeſagt iſt; es iſt die Härte des mechaniſch abgeſonderten rohen Farb-Stoffes, wovon es ſich hier handelt. Die Aufgabe, dieſe Naturrohheit im Materiale zu tilgen, lauft nun neben der andern, das Grelle und doch wieder Unentſchiedene und mannigfach Getrübte im Naturvorbilde zu überwinden, in gleicher Linie, natürlich nicht ohne weſentlichen gegenſeitigen Einfluß, fort. Einfach und entſchieden aber bleibt, wie das Material der Licht- und Schattengebung, ſo das Farbenmaterial hinter der Lichtkraft der Natur zurück; in ſeiner Art grell, erſcheint es in dieſem Puncte doch durchaus matt und todt. Dieß Alles hat denn zur Folge, daß in der Kunſt, ſelbſt abgeſehen von jener allgemeinen Läuterung des Farbenvorbilds, Manches nothwendig anders erſcheinen muß, als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und ſoll, Alles eine gewiſſe Umwandlung erfährt, deren inneres Weſen aus dem Ganzen der folgenden Betrachtung ſich ergeben wird.

§. 670.

Die Kunſt hat nun für's Erſte dafür zu ſorgen, daß (vergl. §. 253, 1.) die Farbe als einzelne wahr, entſchieden, warm ſei, daß die Grundfarben vertreten ſeien und das Ganze irgendwie eine harmoniſche Zuſammenſtellung derſelben enthalte. Ferner ſollen die Localfarben nicht zerſplittert ſein, ſondern in

Digitized by Google

klaren Maſſen zu untergeordneten harmoniſchen Einheiten zuſammentreten. Abgeſehen von den weitern Vermittlungen ſoll die einfache Kraft der Farbe ſich zum Schmelze läutern.

Der erſte Satz muß mit ganzem Nachdruck aus der Lehre vom Naturſchönen in die Kunſtlehre um ſo mehr herübergenommen werden, weil ſtreng zu verhüten iſt, daß nicht alle die Wege der Miſchung, Abdämpfung u. ſ. w., welche nachher zur Sprache kommen, ſo verſtanden werden, als rede man einer unwahren, verſchwommenen, verblaſenen Farbe das Wort. Die tiefſte, feinſte Durcharbeitung unendlicher Uebergänge iſt mit der Entſchiedenheit vollkommen verträglich. Der falſche Idealiſmus der Manieriſten, und zwar insbeſondere in der ſogenannten **maniera dolce**, hat den Farben mit ihrer Wahrheit ihre Entſchiedenheit und Wärme genommen, um leichten Kaufs eine Harmonie zu bewirken, welche nur eine ſcheinbare iſt, denn wo die Gegenſätze nicht kräftig ſind, iſt ja gar nichts da, was harmoniren ſoll. Das Incarnat z. B. iſt bei aller Miſchung ſeiner Farben als Ganzes doch ein warmes Roth, die feinſte aller Aufgaben des Malers iſt daher nicht erfüllt, wenn er jene Miſchung ſo verſteht, daß er uns „grüne Seife" bietet. Das ſchwächliche Verdünnen, Verſchwemmen, Verblaſen iſt zugleich ein Beſchmutzen, der matte Farbenſinn ein unreiner. Die Dinge ſollen in Kraft und Fülle der Beſtimmtheit exiſtiren und aus ihrer geheimen Lebenswerkſtätte feurig an das Licht herausglühen; wer das nicht fühlt, trägt aus ſeinen trägen Sinnen das Bleierne, Verſchleimte, Wäſſerige auf ſie über. — Es will nun aber, wie wir ſchon in der Lehre vom Naturſchönen geſehen, das Auge die Farben auch abgeſehen von den Gegenſtänden in ihrer Totalität vertreten ſehen. Natürlich kann dieß als Kunſtgeſetz nicht ausgeſprochen werden, ohne daß vorausgenommen wird, was erſt nachher ausdrücklich einzuführen iſt, nämlich die unendliche Modification des Colorits; ſo kann alſo z. B. eine und die andere Grundfarbe als entſchiedene Localfarbe auftreten, die andere aber, welche zu ihrer Ergänzung gefordert iſt, nur in feiner Brechung, dagegen in ausgedehnterer Verbreitung als Ton vorhanden ſein und ſo das Auge befriedigen; auch hiefür hat, wenn nicht die Natur es gethan (vergl. §. 253, 1.) der Künſtler zu ſorgen. Die Herrſchaft einer Hauptfarbe, wie ſie durch Gegenſtand und Ton bedingt iſt, ſchließt dieſe Totalität ebenfalls nicht aus. Mängel individueller Organiſation, die ſich als Manier verhärten, zeigen im Einzelnen recht deutlich, was Farben-Totalität iſt; ſo gibt es Maler, denen der Sinn für die lichtgeſättigte Lebensfarbe des Gelben fehlt: da wird Alles kreidenhaft und ſpielt ſich von dem todten Weiß in's Graue oder Blaue; bei Andern herrſcht ohne Motiv das Ziegelrothe u. ſ. w. — Die Farben ſollen ferner im Ganzen

Digitized by Google

des Bildes ſo zuſammengeordnet ſein, daß harmoniſche Accorde nach dem Farbengeſetz entſtehen. Der §. ſagt: irgendwie, denn hier namentlich iſt im Abſtracten außer dieſem allgemeinen Satze gar nichts zu beſtimmen. Am leichteſten begreift ſich das Geſetz im Kleinen, wenn ſich z. B. der Porträtmaler zu fragen hat, wie er eine blaſſe oder blühende Blondine oder Brünette zu kleiden, welchen Grund er dem Bild zu geben hat: dort ſucht das Auge Blau, ſei es für ſich oder im Grünen gegeben; iſt die Blondine blaß, ſo wird allerdings in ihrem Teint ſelbſt ſchon das Grünliche fühlbar ſein, dann aber kann es durch ein kräftigeres Grün in Kleid oder Hindergrund bezwungen und das Roth, die Ergänzungsfarbe des Grünen hervorgerufen werden; lebhaftes Braunroth einer Brünette wird durch lebhafte, lichtreiche Farben, gelb, ſcharlachroth wohlthuend in's Bläuliche, Gräuliche abgedämpft u. ſ. w. Solche einzelne Erwägungen ſind jedoch nur dürftige Winke. Es durchkreuzen ſich unzähliche Bedingungen, durch welche ſelbſt feindliche Farben ſich gegenſeitig fördern und heben können. Einzelnes hierüber iſt ſchon im Abſchnitt von der Farbe in der Lehre vom Naturſchönen angedeutet, wie z. B. der höchſt wirkſame Gegenſatz des dunkeln Baumgrüns und lichtvollen Blaus des Himmels. Die unendliche Möglichkeit von Vermittlungen in der Zuſammenſtellung ſchneidet hier jede nähere Beſtimmung ab. Von Fr. W. Unger ſind Unterſuchungen in Ausſicht geſtellt, die das Geſetz der Farbenharmonie in den bedeutendſten Werken der Malerei auf beſtimmte Formeln zurückführen, welche ſich auf die Analogie der Farben mit den Zahlverhältniſſen der Töne gründen. Solche Forſchungen können nur lehrreich ſein, haben aber die ſchwere Aufgabe, ſich mit der unberechenbaren Freiheit der künſtleriſchen Schöpfung über die Grenze des durch Formeln Beſtimmbaren auseinanderzuſetzen. Sie ziehen einige Linien in ein unerſchöpfliches Gebiet. Sie zeigen eine Reihe von Accorden auf und müſſen zugeſtehen, daß unendlich viele andere möglich ſind. Daß der Künſtler unmittelbar für die Erfindung daraus lernen könne, kann nicht die Meinung ſein und iſt es auch nicht. Als Zeichner iſt er noch an wiſſenſchaftliche Grundlagen gewieſen, dieſer Führer verläßt ihn im Colorit: die Grundſätze der Farbenlehre bleiben unumſtößlich, aber man kann daraus nichts für das Individuelle lernen, weil es unendlich eigene Miſchungen hat, vergl. §. 252, ₁. Zuſammenſtellungen wie die von Chevreuil können nur für das Decorative leitend ſein und jene tieferen Unterſuchungen können nur Rechenſchaft über die Farbengeheimniſſe einer Reihe von ausgeführten Kunſtwerken geben. — Der nächſte weitere Punct betrifft das Zuſammenhalten der entſchiedenen Farben. Die Farbe ſoll ſich nicht in iſolirte Klexe zerſplittern, ſondern wie Licht und Schatten, ihre vollere Localwirkung in wohlgeordneten Maſſen zuſammenhalten, zwiſchen welchen

Digitized by Google

dann die unbeſtimmteren Töne ſich in der Breite ergehen. Wie das Ganze eine, nicht mechaniſche, ſondern lebendige Farbenharmonie darſtellen ſoll, ſo relativ auch die untergeordneten Farbenmaſſen; mag alſo z. B. in einem Theil einer Landſchaft, einer Waldpartie das Grüne herrſchen und die übrigen Hauptfarben in andern Theilen der Compoſition vertreten ſein, ſo verlangt doch das Auge, der Sinn, die Stimmung, daß in der Baumgruppe das Grüne durch Uebergänge in das Gelb-Grüne, das Blau-Grüne, ſelbſt das Röthliche ſich ſchattire und ſo der Farbenharmonie genüge. — In dieſen Bemerkungen konnte von dem Gebiet der feineren Kreuzungen, Uebergänge, Vermittlungen nicht ganz abgeſehen werden, wiewohl die ausdrückliche Betrachtung deſſelben noch außerhalb dieſer allgemeinen Grundforderungen liegt; es hat jedoch die Malerei ſelbſt in der Zeit der Unreife, wo ihr das Geheimniß der hier zum Voraus berührten verwickeltern Farbenwelt noch verborgen war, den lebendigſten Farbenſinn ſowohl in der Zuſammenſtellung, als in der gefühlten techniſchen Durcharbeitung der in ihrer noch ungebrochenen Entſchiedenheit angewandten Einzelfarben gezeigt: ſie hat die Farbe zum Schmelze verklärt. Der Schmelz beſteht in einer Durchbildung der Farbe, der ihr das Erdige benimmt und ihr ein Leuchten der Oberfläche wie von dem zarten Glanz unendlicher kleiner metalliſcher Pünctchen verleiht; „der Schmelz iſt nicht anders zu gewinnen, als durch eine innigere Verbindung der Farbentheile mit Rückſicht auf den Grad der Leuchtbarkeit der nachzubildenden Erſcheinung, worin ein weſentlicher Theil ihrer Lebensäußerung beruht. — Aus ihm erklärt ſich, warum die alterthümlichen Bilder bei aller Ueberſchwenglichkeit der Farbenpracht, zu der ſich noch der helle Schein des Goldes geſellt, nicht grell erſcheinen“ (M. Unger a. a. O. S. 103). Die reife Kunſt verzichtet nicht auf dieſes Mittel, ſondern bildet es in Verbindung mit der ganzen tieferen und reiferen Durcharbeitung der Farbenwelt, zu deren ausdrücklicher Betrachtung wir nun übergehen, zu noch höherer Vollkommenheit aus, wie insbeſondere die Venetianer gethan haben.

§. 671.

Ebenſoſehr aber gilt es für's Andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittlungen zwiſchen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauſchung des Naturvorbilds doch zugleich das Grelle ſowohl in dieſem, als im Farbenmateriale abzudämpfen. Die Intenſität des wirklichen Lichts und die Friſche der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grellen in der Natur verſöhnt, erſetzt ſich in der Kunſt durch die Relativität der Wechſelwirkung bei nothwendiger Umſetzung des Ganzen in tieferen Ton. Es iſt nun die Welt der Schattirungen und Töne in der Flüſſigkeit ihrer unberechen-

baren Uebergänge ineinander, das ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die geſammte Farben-Erſcheinung ſo zu verarbeiten, daß alle Farbe als Kochungsproduct der innern Stimmung des Gegenſtands erſcheint.

Nunmehr tritt der dem vorhergehenden entgegengeſetzte Grundſatz auf, ohne daß darum ein Widerſpruch entſtünde. Die Brechung der Farbe iſt mit der Entſchiedenheit vollkommen verträglich. Auch dieß erhellt aus keinem Beiſpiele deutlicher, als dem des menſchlichen Incarnats, das wir ſchon zum vorh. §. für die entgegengeſetzte Forderung benützt haben. Das Incarnat (vergl. §. 318, ₂.) iſt als „ideelles Ineinander aller Hauptfarben" (Hegel Aeſth. B. 3. S. 71) das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verſchwommene und ſucht Entſchiedenheit der Farbe, wie wir zuerſt verlangten, ſo geräth er von der „grünen Seiſe" leicht in das Ziegelroth der „Krebsſuppe" und ſündigt ſo gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meiſter haben die Scylla und Charybdis vermieden: in welch' kraftvoller Gold-Gluth leuchtet das Fleiſch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen ſich doch darin wunderbar alle Farben! Zunächſt bleibt nun die Natur das nicht genug zu ſtudirende Vorbild des unendlichen Reichs von Nüancen in der Farbe, aber ſie ſtellt neben das Feinſte auch das Grelle. Die Aufgabe iſt alſo, dieſe Grellheit ſowie gleichzeitig die rohe Stoff-Härte des Farbenmaterials zu bewältigen. Es wird aus beiden Gründen die Farbe im Kunſtwerk immer durchgängig gedämpfter, zurückgehaltener erſcheinen, als in der Natur. Wenn dieſe große Meiſterin im Ueberleiten, Vermitteln, Abdämpfen der Farben nicht dafür ſorgt, daß nicht aus dem harmoniſch Gedämpften da und dort ein greller Ton herausſchreie, ſo ſtört dieß in ihrem intenſiv lebhaften Lichtreiche nicht, im Kunſtwerk aber würde es nothwendig ſtören; wie denn z. B. das erſte Grün der Wieſen im Frühling in der wirklichen Landſchaft dem Auge höchſt erfreulich iſt, im Gemälde aber, wo es irgend in einiger Breite ſich hervorthun würde, abgedämpft werden muß. Es führt dieß auf einen weiteren Punct, wodurch nun die betreffende Anmerkung zu §. 669, ₂. wieder aufgenommen wird. Wie nämlich die Unerreichbarkeit des wirklichen Lichts ſchon in der Licht- und Schattengebung einen tieferen Ton für das Ganze verlangt (vergl. §. 465, ₁.), ſo auch bei der Vereinigung von Licht und Farbe; dieſelbe Aufgabe kehrt auch hier wieder, aber nun erſt tritt ſie in ihre ganze Bedeutung ein. So gilt denn auch hier das Geſetz: was an ſich nicht zu erreichen iſt, das muß durch daſſelbe Verhältniß bei anderer Scala erreicht werden: ein Lichtſtrahl, ein glänzendes Auge, Waſſer im Strahl der Sonne, ſchimmerndes Metall und Geſtein kann nicht in der Intenſität wie in der Natur gegeben werden, aber die tiefere Abtonung des Umgebenden, ſchließlich

Digitized by Google

des Ganzen, ſtellt die Wirkung in der Relativität der Verhältniſſe her. Es iſt dieſer Punct mit den vorhergehenden nicht zu verwechſeln: dort verlangte das wirklich Grelle in der Natur und in den Farbenmitteln eine wirkliche Läuterung, eine Idealiſirung im Sinne der Milderung, hier iſt es die Unerreichbarkeit der Natur, die zu demſelben Grundſatze führt; in der Wirkung treffen dieſe verſchiedenen Motive zuſammen. — Auch abgeſehen von dieſer Seite der maleriſchen Aufgabe haben wir nun aber als das Vermittelnde im Colorit überhaupt das ganze weite, unbeſtimmbare Reich der Uebergänge zwiſchen den Hauptfarben, der Schattirungen, Töne und ihrer Verbindungen vor uns, das in §. 250, 1. in den allgemeinſten Zügen aufgeführt iſt. Dazu iſt nur zu bemerken, daß der Ausdruck: Ton in dieſem Zuſammenhang nicht die tiefere Bedeutung hat, in welcher er ſonſt aufgetreten iſt und wieder auftreten wird, ſondern, wie in jenem §., nur die Abſtufung eine Farbe gegen Hell und Dunkel bezeichnet, während unter Schattirung die Uebergänge einer Farbe in die andere verſtanden ſind. Dieſe Uebergänge und Töne ſind unendlich und verbinden ſich gegenſeitig in das Unendliche. Zunächſt nun wirken dieſe Mittel überhaupt als allgemein mildernd und finden ihre Anwendung auch auf das Ganze einer Localfarbe, ſo daß z. B. ein ſchreiendes Grün mit Gelbroth abzudämpfen iſt u. ſ. w.; ſie treffen aber insbeſondere zuſammen mit der Modellirung, mit den Veränderungen, die der Schatten, motivirt durch die Geſtaltung, herbeiführt, und dieß iſt hier ſchon hereinzuziehen, obwohl die Beziehungen zwiſchen Farbe und Lichtverhältniſſen erſt in der Folge ausdrücklich zu beſprechen ſind. Eine Uebergangsfarbe, wie ſie dadurch entſteht, daß die allgemeine Farbe eines Körpers, wo ſeine Bildung vom Hauptlichte ſich abwendet und in Beſchattung übergeht, nennt man im engeren Sinne des Worts gebrochene Farbe; dieſe Brechung nimmt im Halbſchatten zu, bis der vollere Schatten die Farbe beſtimmter verdunkelt, doch nicht, ohne bei runden Körpern gegen den Umriß hin wieder in eine lichtere gebrochene Farbe überzugehen, welche dann dem Auge die Ueberzeugung gibt, daß der Körper plaſtiſch ſich in die Tiefe fortſetze: „das Auge wird über die Grenzen des Umriſſes hinausgelockt; getäuſcht folgt oder glaubt es, der gemalten Figur in ihrer Wendung mit eben der Freiheit, als den gerundeten Werken des Bildhauers, zu folgen" (Hagedorn Betracht. über die Malerei S. 687). Auch hierin iſt beſonders das Incarnat belehrend. Große Coloriſten, wie Titian und van Dyk, haben ſogar mit dem bloßen Mittel der gebrochenen Farbe ohne eigentliche Benützung dunkleren, Schattenhervorbringenden Materials das Fleiſch modellirt. In dieſen Uebergängen zum Schatten namentlich liegt denn das vielbeſprochene Gebiet der Mittelfarben, Mezzo-Tinten. Das unendlich Schwierige und Feine beſteht in den fließenden Grenzen,

wo der Punct nicht zu beſtimmen iſt, auf dem die eine Farbe aufhört, die andere beginnt. Hier vorzüglich wohnt das Geheimniß des Concreten, des Individuellen, des Lebens. Die ſchließliche Aufgabe dieſer allgemeinen abtonenden, dämpfenden Behandlung ſpricht der Schluß des §. aus. Daß die Farbe ihrem Weſen nach ein Kochungsproduct der innerſten Stimmung des Individuums ſei, leuchtet am klarſten an den organiſchen Körpern ein; bei allen andern Erſcheinungen müſſen wir entſchiedener das Subjective hinzunehmen, die dunkle Farbenſymbolik im menſchlichen Gefühle, vermöge welcher ſelbſt einem ſolchen Ganzen, das objectiv von keiner eigentlichen Stimmung weiß, eine ſolche untergeſchoben wird. Dieſe ſubjective Leihung aber hinzugenommen werden uns ſelbſt Pflanzen, Erde, Luft, Waſſer, Licht in ihren Verbindungen als ſo oder ſo geſtimmte Individuen erſcheinen, auf die wir nun ebenfalls den Satz anzuwenden haben, daß ihre Farbe als ein reifes, durcharbeitetes Kochungsproduct ihrer innern Stimmung erſcheinen ſoll. Nun verſchmelzt freilich die Natur ſelbſt ihr Farbenreich in unendlich concreter Weiſe, aber dieſe Kochung ſoll ſo zu ſagen in der Kunſt noch einmal gekocht werden, ſo daß ſich das Ganze der künſtleriſchen Färbung zur Naturfärbung verhält wie die organiſch verkochte Farbe der Bedeckungen höherer Thiere und des Menſchenleibs zu dem abſtract einfachen Farbenſchimmer des Papagais oder Schmetterlings. Und ebendahin führt ja die Aufgabe, das Farbenmaterial zu bezwingen, daß es nicht wie bei dem bloßen Illuminiren, als „eine an der Oberfläche der Erſcheinung ſelbſtändig haftende Materie“ (M. Unger a. a. O. S. 125) ſich geltend mache. — Haben falſche Idealiſten gegen unſer erſtes Geſetz (§. 669) durch Abſchwächung aller Farbe in's Matte geſündigt, ſo ſpottet umgekehrt nicht nur eine rauhe Härte, von der wir das ziegelrothe Fleiſch als Beiſpiel angeführt haben, ſondern auch, freilich in anderer Weiſe, eine, namentlich in der neueren Zeit verbreitete, Effectmalerei dieſes zweiten Geſetzes; die letztere, indem ſie durch eine üppig kitzelnde Pracht der ungetilgten Unmittelbarkeit der Farbe reizt. Lindert und läutert ächte Kunſt die Natur, ſo verachten dagegen dieſe Schönfärber ſelbſt die Milde und Beſcheidenheit, welche ſie trotz und neben dem Grellen wirklich hat, und ſofern auch ſie die Härten im Vorbilde zu mildern ſich das Anſehen geben, thun ſie es in der Form einer Süßigkeit, die an buntgefärbte Liqueurs und an die Werke des Zuckerbäckers erinnert.

§. 672.

Ein unendliches Gebiet neuer Uebergänge und Miſchungen der Farbe entſteht nun durch ihre Verbindung mit Licht und Dunkel. In eigenthümlichen

Digitized by Google

Weiſen bricht ſich die Localfarbe im Zuſammentreffen mit dem einen oder andern derſelben, insbeſondere, wenn ſie an ſich ſchon farbig ſind; hieher gehört namentlich die Luftperſpective, die nun erſt als farbiges Medium in volle Wirkung tritt. Auch die Haltung des Ganzen erhält nur durch dieſe Mittel der Farbe ihre Vollendung. Verwickelter wird das Wechſelverhältniß von Farbe und Licht und Schatten im farbig Durchſichtigen und zugleich Glänzenden; die feinſten Geheimniſſe aber liegen in der Durchkreuzung des farbig Hellen und farbig Dunkeln: den Reflexwirkungen im Großen und Kleinen, dem Helldunkel. Endlich gelangt erſt durch die Farbe und dieſe ihre Verhältniſſe der Ton mit den ihm untergeordneten Localtönen zu ſeiner wahren, in §. 667 ihm zuerkannten Bedeutung und wird unter allen genannten Momenten das wichtigſte zur Bewirkung der Harmonie.

Wo von den unendlichen Uebergängen der Farbe die Rede war, mußte die nunmehr ausdrücklich eingeführte Verbindung der Farbe mit den Lichtverhältniſſen nothwendig theilweiſe vorausgenommen werden: wir ſahen die Farbe im Uebergang zum Schatten ſich brechen. Dieß iſt das Weſentliche im Zuſammentritt der Farbe mit den Lichtverhältniſſen, ſofern noch von ungefärbtem Licht und von den einfacheren Fällen die Rede iſt. Das Licht, abgeſehen vom Schatten, kommt hier nur nach ſeiner größeren oder geringeren Intenſität, wie dadurch Localfarben geſteigert oder herabgeſtimmt werden, zur Sprache. Eine neue Welt von Brechungen erfährt nun die Localfarbe durch farbiges Licht mit dem entſprechenden Schatten; anders erſcheinen alle Farben im bläulich kühlen Morgenlicht, anders im warmgelben Abendlicht, im Mondlicht, in Feuerbeleuchtung u. ſ. w. Wir ſehen aber auch bei dieſer gemiſchteren Erſcheinung noch von dem ab, was nachher unter dem Begriffe der Kreuzung eingeführt wird. Farbig wird das Licht durch ſeine Verbindung mit der Luft und dieß führt uns wieder auf die Luftperſpective, die natürlich nun erſt in ihrem ganzen Weſen zur Darſtellung kommt: jener nach dem Entfernungsgrade ſich verdichtende Schleier iſt nun als ein farbiger wiederzugeben, der über alle Localfarben ſein, je nach der Reinheit oder Unreinheit, Freiheit oder Geſchloſſenheit der Luft in's Blaue, Graue, Bräunliche wachſendes Netz zieht; das Feine und Schwierige liegt namentlich in jener wolligen Auflockerung, welche in dieſer zarten Hülle die Umriſſe erfahren; die Zeichnung wird dadurch erſt vollends in das Ganze der maleriſchen Mittel als ein Moment aufgehoben. Mit der Luftperſpective wird denn auch die Haltung überhaupt erſt durch die Farbe vollendet; die Farbe erſt gibt dem in Licht und Schatten derb gegenwärtigen Vordergrunde die letzten „Drucker", daß er energiſch die andern Gründe zurücktreibt, ſie erſt dem zweiten Plane ſeine mittlere Kraft, dem Hintergrunde ſein zartes Verhauchen und weist

Digitized by Google

jedem Einzelnen mit Beſtimmtheit ſeinen Ort an. Es bricht ſich aber durch ihre Verbindungen mit Licht und Dunkel die Farbe nicht nur in der noch einfacheren Weiſe, daß ſie eine Miſchung von zwei Farben darſtellt; es treten auch zwei Farben ſo in Verbindung, daß ſie in der Miſchung doch zugleich relativ ihre Selbſtändigkeit behaupten, durcheinanderſchimmern. Dieß, das Gebiet des farbig Durchſichtigen, iſt bereits eine verwickeltere Erſcheinung. Eine Annäherung an das Durchſichtige liegt überall in den Gebieten der feinſten organiſch verkochten Farbe, insbeſondere der menſchlichen Haut, die nach den Schwierigkeiten ihrer Behandlung ſchon beſprochen iſt. In gedämpfter Weiſe zeigt ſich das Durchſichtige auch an todten, künſtlichen Stoffen wie Sammt u. drgl.; davon iſt ebenfalls ſchon die Rede geweſen. Es kann nun allerdings zum farbig Durchſichtigen auch der nicht geſchloſſene, über Alles ergoſſene Körper der Luft gezogen werden, dann gehört die Luftperſpective auch in dieſen Zuſammenhang. Man hat aber bei dem Durchſichtigen namentlich die Körper im Auge, die zugleich glänzen und ſpiegeln, und obwohl die Stoffe, an denen dieſe Erſcheinung haftet, abgeſehen vom menſchlichen Auge, das in dieſen Zuſammenhang der verbreiteten Wirkungen nicht gehört, an ſich nur unorganiſch ſind, ſo wird doch die künſtleriſch läuternde Nachbildung dieſes Gebiets geheimnißvoller Reize (vergl. §. 243 und 250, ₂.) von der tiefſten Wichtigkeit, weil namentlich das farbig Durchſichtige und Glänzende es iſt, von dem die Widerſcheine und die Zauber des Helldunkels ausgehen, hiemit aber der feinſte Theil der in Rede ſtehenden Verhältniſſe, nämlich ein Herüber und Hinüber, eine Kreuzung, nicht mehr nur des Lichts und Schattens, ſondern des farbigen Lichts und farbigen Schattens, beginnt. Es iſt hier nicht blos an einzelne, locale Wirkungen dieſer Kräfte zu denken, nicht blos einige beſonders glänzende Körper werfen das Licht weiter, in jedem lebendigen Bilde webt dieſes Geheimniß durch das Ganze; ſelbſt das verbreitete allgemeine Licht einer Landſchaft iſt nicht blos Wirkung der Strahlen an ſich, ſondern auch der Rückwirkung der beſtrahlten Luftſchichte des Himmels. Zugleich bewegen ſich aber allerdings farbige Strahlennetze von einzelnen Körpern der genannten Art mit geſammelterer Wirkung aus, und nicht nur von dieſen, auch das gedämpfter Durchſichtige, ja alles lichtvoll Farbige wirft einen Stich. Gehen ſo Reflexe und Stiche von unendlich vielen Puncten aus, ſo dringen ſie auch nach allen Seiten hin, denn nicht nur den ſpiegelnden Oberflächen, ſondern allen Körpern theilt der Widerſchein in irgend einem Grade etwas von der Farbe des beleuchteten Körpers mit, wie denn z. B. von der blauen, beleuchteten Luftſchichte des Himmels ein zartes Spiel bläulicher Reflexe ausſtrömt und das Incarnat ſeine röthlichen, gelblichen, grünlichen Lichter wirft. Nun aber mag von ſolchem reflectirtem Licht

Digitized by Google

ein Wenigſtes in eine ſehr dunkle Stelle fallen, befindet ſich da eine lichtreiche Farbe, ſo faßt ſie es auf und bringt relatives Licht in das Dunkel und umgekehrt verdunkelt ſich volles Licht durch lichtarme Farbe, die ſich in der beleuchteten Stelle findet: dieß erſt iſt der Gipfel der magiſchen Kreuzung der Verhältniſſe, hier erſt öffnet ſich der zarteſte Theil jenes Verſchwebens von Licht in Dunkel, d. h. des Helldunkels. Es begreift ſich nun, wie große Meiſter von den einfacheren Verhältniſſen abſehen und vorzüglich auf dieſes Geheimniß ihre Kräfte wenden mochten, warum ſie es liebten, die einzelne Geſtalt oder Gruppe aus einem breiten Dunkel in das Licht herausragen zu laſſen, das nun vom beleuchteten Körper ahnungsvoll in die weiten Gründe verzittert, ſo daß das Auge in den Maſſen des Dunkels zuerſt nichts zu ſehen glaubt, dann die Localfarben erkennt, wie ſie mitten im ſcheinbar dunkelſten Raum relatives Licht bewirken. Correggio und Rembrandt haben, jeder in ſeiner Weiſe, der Eine freundlicher, ſüßer, der Andere düſterer, geiſterhafter dieſe Zauber entfaltet. Um dieſes farbige Leuchten im Dunkel durchzuführen, wird in ſolchen Stellen eine relativ dünne Behandlung der Farbe nöthig ſein, wogegen bei den Lichtſtellen in den höchſten Lichtern der paſtoſe Auftrag immer dadurch begründet iſt, daß hier ein Höchſtes eintritt, das keiner Durchdringung, keinem Durchſcheinen mehr weichen kann. Für die Darſtellung des einzelnen Durchſichtigen dient namentlich die Laſur, d. h. die Ueberziehung einer Farbe mit einer andern, welche die erſte durchſcheinen läßt. — Der Ton endlich bleibt ohne Farbe natürlich nur eine entfernte Andeutung; erſt mit ihr vereinigt vollendet er wahrhaft als letzte feinſte Spitze die Summe der Momente, aus denen ſich das Ganze des maleriſchen Verfahrens aufbaut. Die Brechungen der Farbe durch farbiges Licht, von denen die Rede geweſen iſt, rühren im Weſentlichen von ihm her, aber es konnte ſich dort ebenſogut von vereinzelten Strahlungen handeln; der Ton iſt für ſich zu betrachten. Die Luftperſpective wird durch ihn für das einzelne Bild erſt ſpezifizirt, er hebt die Härten aller Diſtanzen auf, indem er ſich über Alles herbreitet und zwar ſammt den Entfernungsgraden ſich ſteigert oder ſchwächt, aber doch in allen ſeinen Unterſchieden den gleichen Charakter bewahrt, er vollendet jene Lockerung der Umriſſe, er hebt und mildert zugleich die Modellirung, er lindert insbeſondere auch die Farbencontraſte. Die Localfarben ſollen in ihren Contraſten, wie wir geſehen, zugleich eine Harmonie bilden; allein es ſoll über dieſer Harmonie, welche durch Wechſel-Ergänzung des Beſondern als deſſen Summe hervorgeht, eine höhere Harmonie ſtehen, die vom Allgemeinen, von den Alles umfaſſenden Medien herrührt. Jede Localfarbe hat ihre Stimmung; dieſe Einzelſtimmungen der einzelnen Erſcheinungen und ihrer untergeordneten Gruppen ſollen nun unter eine Geſammtſtimmung befaßt werden.

Digitized by Google

Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und ſchwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düſter, traurig: das Alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang, jetzt legen ſich dieſe Stimmungen mit der ſanfteren oder feurigeren Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann ſich zu ſtarken Farben ſteigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landſchaft verbreiten, ſo ſind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, ſondern es iſt noch mehr das unbeſtimmtere Verſchweben dieſer Gluth in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet und dieſelbe Zartheit des Gefühls und Pinſels fordert, wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht ſchon an ſich der ganze Ton, ſo hätten jene beſtechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin beſonders das beunruhigende, unkünſtleriſche Violett nicht geſpart iſt, freilich das Geheimniß des Tons erſchöpft. Zu dieſem Geheimniſſe gehört nun, daß der Hauptton unbeſchadet der Einheit ſeiner Herrſchaft ſich in die untergeordneten Localtöne zerlege, deren Urſache darin liegt, daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an ſich da geſchloſſener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer iſt u. ſ. w., theils mit den Localfarben der Gegenſtände ſich zu eigenthümlichen Farben miſcht. Hier iſt denn eine Quelle unendlicher neuer Brechungen der Farben. Es iſt bekannt, wie das Auge des Kenners an dem dämmernden Tone, den die Meiſter des Helldunkels in dem Schatten einer Waldſtelle, ſelbſt unter einem Tiſch, einer Bank einzufangen gewußt haben, ſich erfreut. Wir haben eine reiche, verwickelte Kreuzung: der Hauptton ſoll ſich mit den Localtönen, beide ſollen ſich mit den Localfarben miſchen; Localton und Localfarbe ſollen durch den erſteren nicht ausgelöſcht, ſondern zur allgemeinen Weihe gerufen werden. — Es leuchtet ſchließlich ein, daß vorzüglich im Gebiete des Tones die Subjectivität der Auffaſſung, deren freiere Herrſchaft nach §. 659 das Uebergewicht des Subjectiven in der Malerei begründet, zu Hauſe ſein wird; denn der Ton iſt ja der Ausdruck der Stimmung, die Stimmung aber iſt die des Künſtlers, wie ſie in das Object, obwohl nicht ohne Anhalt in dieſem ſelbſt, hineingelegt iſt. Dieſes Auffaſſen des Objects nach der ſubjectiven Stimmung des Künſtlers kann freilich zur ſtereotypen Gewaltſamkeit gegen die Wahrheit deſſelben, alſo zur Manier im übeln Sinne des Worts führen; allein wenn nur der Künſtler, falls er auf wenige Stimmungen beſchränkt iſt, ſich beſcheidet, die entſprechend betonten Objecte zu wählen, oder, falls er reicher iſt, überall das aus ſeiner ſubjectiven Stimmung Mitgebrachte mit der Naturwahrheit in Guß und Fluß zu bringen vermag, ſo iſt die Objectivität gewahrt; es führen viele Wege in's Centrum, man kann von verſchiede-

Digitized by Google

nen Puncten dieſelbe Erſcheinung verſchieden und doch richtig auffaſſen; „die Anſchauung und die daraus fließenden Conſequenzen drehen ſich bei der wahren Erkenntniß der Idee der darzuſtellenden Erſcheinung concentriſch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig iſt, ob dem einen Meiſter gewiſſe fragliche Stellen bläulich, dem andern bräunlich erſcheinen“ u. ſ. w. (M. Unger a. a. O. S. 107).

§. 673.

Dieſer Fortgang von der einfachen Farbe zu immer geſättigterer Vermittlung iſt ein Prozeß, in welchem von der einen Seite die Farbengebung mehr und mehr den Werth ihrer Magie über den Werth der Gegenſtände ſtellt, von der andern Seite die Farbe ſelbſt mehr und mehr bis dahin bezwungen wird, daß ſie als ſolche ſich dem Auge kaum mehr zu fühlen gibt. Dieſe Herrſchaft der Farbenſchönheit und dieſe Conſumtion der Farbe iſt aber auch eine gefährliche Spitze der Ausbildung des Maleriſchen.

Die erſte Seite der feinſten Steigerung iſt, unter Vorausſetzung des glücklichſten Zufalls im Naturſchönen, in §. 253, 2. ſchon zur Sprache gekommen, ihrer ganzen Bedeutung nach aber natürlich an die Kunſtlehre verwieſen worden. Es gibt in der Natur allerdings Augenblicke, wo im Stimmungs-Elemente der Farbe und Beleuchtung die Gegenſtände faſt verſchwinden, und zwar nicht nur in der Landſchaft, ſondern auch in menſchlichen Scenen: es kann z. B. über einem tragiſchen Momente eine brütende Dämmerung liegen, welche bewirkt, daß die Auffaſſung der betheiligten Perſonen in einem allgemeinen tiefen Gefühle der Stimmung des Augenblicks nur dunkel mit hinſchwimmt. Wenn nun aber die Kunſt nicht nur ſolchen ſeltenen Momenten vorherrſchend nachgeht, ſondern auch ohne ein im Object gegebenes Motiv ihren Stoff immer oder doch mit ſichtbarer Vorliebe unter dieſen Standpunct rückt, ſo wird die höchſte Ausbildung des ächt Maleriſchen zum Unrecht gegen die Beſtimmtheit und Wahrheit des Inhalts, gegen die Würde der Form, welche, obwohl der Ausdruck über ſie vorwiegen ſoll, doch keineswegs verachtet werden darf, gegen die Reinheit, Richtigkeit, Genauigkeit, den Ernſt der Zeichnung. Die Geſchichte unſerer Kunſt wird dieß belegen, ſie wird die verſchiedenen Wendungen, in welchen durch die Herrſchaft des Farbenprinzips auf ſeiner äußerſten Höhe die andern weſentlichen Seiten der Kunſt benachtheiligt werden, in ihrem naturgemäßen Verlauf aufzeigen. Hier erinnern wir vorläufig nur an Rembrandt, vor deſſen Werken der Zuſchauer zwiſchen Bewunderung der Genialität in Colorit und Stimmung und zwiſchen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflöſung der Würde und Deutlichkeit der

Digitized by Google

Form ſich im Schwanken befindet. Allerdings lag ſolcher Steigerung der einen Seite meiſt ausdrückliche Oppoſition gegen die Steigerung der andern, gegen unmaleriſche Geltung des plaſtiſchen Prinzips zu Grunde. Der folg. §. wird darauf eingehen, wie die entgegengeſetzten Prinzipien ſich zu den Momenten des Verfahrens der Malerei verhalten, und die Styl-Lehre dieß weiter durchführen. — Die andere Seite ſolcher äußerſten Verfeinerung des Colorits iſt die Conſumtion der Farbe. Die Farbe ſoll, wie wir geſehen, nicht Stoff, nicht ſelbſtändige Materie bleiben; der höchſte Sieg über dieſe Stoffartigkeit zehrt in einem zauberiſchen Ineinander der Farben ihre Beſonderheit am Ende ſo auf, daß ſie dem Auge in dem Momente, wo es ſie zu fühlen glaubt, wieder entſchwindet. Als ſchlagendſtes Beiſpiel iſt auch hier Rembrandt, der Geiſterbeſchwörer des Helldunkels, zu nennen, der die volle Farbe faſt zur bloßen Licht- und Schattengebung verarbeitet, ohne doch ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen. Dieß kann aber auch ſo nicht wiederkehren; was durch den geheimnißvoll eigenthümlichen Geiſt eines großen Meiſters möglich und gerechtfertigt iſt, kann nicht allgemein werden und der nothwendige tiefe Mangel, der damit zuſammenhängt, wäre bei Jedem, der nicht jenes Zaubers mächtig iſt, welcher mit dem Mangel verſöhnt, unentſchuldbar. Die herbe Unmittelbarkeit der Farbe kann künſtleriſch bezwungen werden, ohne daß doch ihre locale Entſchiedenheit in lauter ſchwebende Ueberleitungen und Vermittlungen aufgelöst wird. Was den Inhalt betrifft, ſo hängt ſolche Magie mit der Neigung zu einem phantaſtiſchen Hexen-Elemente innerlich nothwendig zuſammen; überhaupt iſt ja dieſe Behandlung der Farbe nur eine Seite der Ueberſteigerung, von welcher vorhin im Allgemeinen die Rede geweſen iſt, ſie wird daher auch auf Koſten des Adels der Geſtalt gehen, und ſo dämmert denn bei Rembrandt eine bäuriſch wilde Form aus dem Zauberſcheine ſeines Helldunkels, worin die äußerſt conſumirte Farbe ſchwül verzittert, wie ein Traumbild phantaſmagoriſch hervor. Alle dieſe Erwägungen führen uns nun auf den Hauptſatz, der ſie zugleich erläutert und ergänzt.

§. 674.

Das Wahre in dem Zurücktreten des Gegenſtands gegen die Bedeutung der Farbe iſt dieß, daß, wie an die Zeichnung das Prinzip der directen Idealiſirung (vergl. §. 662), ſo an die Farbengebung das Prinzip der indirecten Idealiſirung ſich anſchließt.

Wir haben die Steigerung des Colorits auf jener gefährlichen Spitze, wo ſie zur Einſeitigkeit wird, aus einer Oppoſition erklärt und das Prinzip,

Digitized by Google

wogegen der Kampf geht, das plaſtiſche genannt. Es iſt dieß nichts Anderes, als das Prinzip der directen Idealiſirung, das wir mit dem Momente der Zeichnung in innerer Verbindung geſehen haben. Dieſes Prinzip muß, wenn die Unterordnung verkannt wird, die ihm der Geiſt der Malerei auferlegt, zum äußerſten Froſte führen, und gegen dieſen Froſt, dieſe lebloſe Kälte abſtracter Schönheit ſtützen ſich diejenigen, die jenem beleidigten Geiſte Recht verſchaffen wollen, zunächſt auf die Farbe. An dieſe aber knüpft ſich das entgegengeſetzte Prinzip. Dieſer Satz bedarf nach Allem, was in der Darſtellung des allgemeinen Weſens der Malerei entwickelt iſt, keiner weiteren Erläuterung. Die Farbe iſt es ja, worin das Vorherrſchen des Ausdrucks über die Form begründet iſt, der Ausdruck aber geht erſt dann in die Tiefe, wenn ſich in ihm ein relativer Bruch zwiſchen dem Aeußern und Innern darſtellt; die Farbe löst die Brechungen der Form in ihrem flüſſig überführenden Medium auf; die Farbe iſt die Spitze des Verfahrens, das einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, wodurch figurenreichere, bewegtere Handlung gegeben iſt, in welcher die Figuren die Mängel ihrer Form-Schönheit wechſelſeitig ergänzen u. ſ. w. Daher ſind denn die Coloriſten in der Oppoſitionsſtellung zugleich indirecte Idealiſten. Wie aber die geſchichtliche Bewegung durch Extreme geht, ſo verkennen auch ſie im Kampfe wieder die Grenzen. Mit dem Prinzip, das ſich mit dem Leben der Farbe verbindet, iſt, wie wir geſehen, ein gewiſſes Maaß des Formen-Adels ſehr wohl vereinbar, und es ſoll damit vereinigt werden, wo nicht ein beſtimmtes Motiv die Einführung des härteren Bruchs in der Geſtaltenbildung zu Zwecken des Furchtbaren oder Komiſchen mit ſich bringt. Ebenſo wird in der Ueberſteigerung der Werth der Gegenſtände überhaupt verkannt und hiedurch eine andere Seite des Wahren und Richtigen zum Mißbrauch gewendet. Die höhere Ausbildung des Colorits wird nämlich vorherrſchend einer Stimmung dienen, welche die zweite Stoffwelt aufgibt und die urſprüngliche ergreift; denn wenn das ächt maleriſche Auge die Dinge in allen den Brechungen der Form anſchaut, welche ſie durch den Complex der Bedingtheit alles Lebens erfahren, wenn zugleich aus der Mitdarſtellung des Umgebenden, wodurch wir ebenfalls in dieſe Bedingtheit mitten hinein verſetzt werden, voller Ernſt gemacht wird, ſo kann ſich dieſe Anſchauung folgerecht nicht mehr im Mythus niederlegen, welcher ſeine Geſtalten als abſolute Weſen von dieſer Bedingtheit losſchneidet und ſie in reiner Schönheit in eine Art von idealem Raum hineinſtellt. Der indirecte Idealiſmus des Coloriſten kann nun im Gegentheil dahin übertrieben werden, daß er, um dieſen abſoluten Geſtalten zu entgehen, ſtatt daß er ihnen real bedingte Geſtalten entgegenſtellt, lieber gar keine Geſtalt mehr gibt, d. h. alle Geſtalt, wie wir geſehen, im Nebel des Helldunkels

bis zum faſt Unerkennbaren auflöst. Das iſt aber auch wieder in gewiſſem Sinn mythiſch, indem darin der eben gewonnene Boden der Wirklichkeit ſich verflüchtigt.

§. 675.

Zuſammengefaßt mit dieſen Momenten und Conſequenzen des Verfahrens, in denen er ſich niederlegt, geſtaltet ſich nun der innere Geiſt der Malerei zum Stylgeſetze mit den in ihm enthaltenen beſondern Beſtimmungen für die Hauptgebiete des nun in ſo großem Umfang erweiterten Stoffs. Zugleich aber treten jetzt auch die Grenzen dieſer Erweiterung, wie ſie aus dem Mangel der wirklichen Bewegung und ihres weſentlichen Ausdrucks, des Tons und Wortes, fließen (vergl. §. 658), deutlich an das Licht.

Wir ſind alſo jetzt an dem Punct angekommen, wo das Stylgeſetz und die Stylgeſetze für die einzelnen Sphären, die es in ſich begreift, zur Darſtellung gelangen; erſt jetzt, denn das Stylgeſetz iſt das Ergebniß des im ganzen Umfang ſeines innern Weſens und der äußern Bedingungen ſeiner Darſtellung begriffenen Geiſtes einer Kunſt. Was die nähere Begrenzung des Umfangs des Darſtellbaren betrifft, ſo wurde dieſe in der Lehre von der Bildnerkunſt früher, nämlich im Abſchnitte von der äußern Beſtimmtheit, vorgenommen. Dieſe Anordnung verlangte die Natur einer Kunſt, an welcher zuerſt ihre große Beſchränkung gegenüber dem Umfange des Naturſchönen in's Auge fällt: hier mußte zuerſt der Boden des Darſtellbaren ſcharf abgegrenzt werden, ehe die Qualität der Darſtellung näher erörtert wurde. Die Malerei aber hat das Gebiet des Sichtbaren in allen ſeinen Hauptgebieten gewonnen, und die einzelnen Beſchränkungen, denen ihre Darſtellungsfähigkeit dennoch unterliegt, erſcheinen nur als die Grenzen dieſer Umfangs-Erweiterung, welche zuerſt in's Auge fällt. Daher bedarf es hier keiner geſonderten vorangehenden Aufzeigung dieſer Grenzen, ſondern nachdem auf das Beſtehen der Grenze überhaupt ſchon in der allgemeinen Erörterung hingewieſen iſt, kann ſich das Speziellere den Stylgeſetzen anſchließen.

§. 676.

1. **Das Prinzip der indirecten Idealiſirung beſtimmt ſich nun näher zu dem Stylgeſetze der Erzielung vorherrſchender Tiefe des Ausdrucks durch naturaliſtiſche und individualiſirende Behandlung der Formen.** 2. **Die Einheit von zwei Prinzipien, die das Weſen der Malerei in ſich ſchließt, muß ſich aber, obwohl das eine zu blos relativer Gültigkeit herabgeſetzt iſt (§. 657),**

als Keim zweier ſelbſtändiger gegenſätzlicher Stylrichtungen erweiſen, einer ächt maleriſchen und einer mehr plaſtiſchen. Beide verirren ſich jedoch, wenn ſie ihr gegenſeitiges Recht nicht anerkennen und nichts von einander aufnehmen: dieſe fällt in Härte, Froſt oder körperloſe Gedankenhaftigkeit, jene in formloſe Unbeſtimmtheit, ja Objectloſigkeit oder in das Gegentheil, ſei es allzuſcharfe, herbe und unflüſſige Wahrheit des Einzelnen bei tiefem Ausdruck, ſei es gehaltloſe Nachahmung des Wirklichen, die ſich weiterhin in das Gebiet der falſchen Reize verliert. Die Wechſelſeitigkeit beider Style iſt die Lebensbedingung der Malerei; das Ziel, das ſie ſich immer auf's Neue ſetzt, ihre Vereinigung.

1. Der Styl iſt der Niederſchlag des innern Geiſtes einer Kunſt in einer beſtimmten Art der Formengebung. Für die Malerei läßt ſich eine andere allgemeine Definition ihres oberſten Form-Geſetzes nicht aufſtellen, als die, welche der §. gibt, indem er den Begriff des Naturaliſmus und Individualiſmus als derjenigen Mittel aufnimmt, durch welche die vorherrſchende Tiefe des Ausdrucks zu erzielen iſt. Dieſer Begriff iſt in der Lehre von der Plaſtik als Gegentheil des in dieſer Kunſt herrſchenden Formengeſetzes bei der Behandlung der menſchlichen Geſtalt aufgeführt (§. 616). Dieſes ſelbſt wurde als das Geſetz völliger und zugleich ſcharf beſtimmter Formen, einfacher, wenig gebrochener, ſchwungvoller Umriſſe beſtimmt (§. 614) und daraus die Forderung gattungsgemäß normal entwickelter Naturvorbilder und ſtreng idealer Behandlung derſelben erſt abgeleitet. In der Lehre von der Malerei aber läßt ſich dem ſo gefaßten plaſtiſchen Stylgeſetze nichts gegenüberſtellen, was ebenſo bereits die Qualität der Formen näher bezeichnen würde, ſondern nur der allgemeinere Begriff des Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden kann mit der Beſtimmung, daß es eben die Erhöhung des Ausdrucks ſei, worauf dieſe Behandlung eben hinzuarbeiten hat, zur Grundformel erhoben werden. Der bewegliche, farbenglühende, die Dinge in der Wärme ihres Naturhauchs, ihres individuellen Geheimniſſes und damit in ihrer innerſten Seele erfaſſende Geiſt dieſer Kunſt kennt ja gerade eine ſtrenge Reduction der Formen nicht; wie dieſe beſchaffen ſeien, läßt ſich erſt an den Sphären des Stoffs im Einzelnen nachweiſen und an die Spitze dieſer Nachweiſung nur ein Begriff ſetzen, der wenigſtens inſofern bereits beſtimmter iſt, als er unmittelbar in Ausſicht ſtellt, daß ſich nun in Aufführung der einzelnen Gebiete des Stoffs der nähere Charakter der Formengebung aus ihm ergeben werde, und ebendieß leiſtet nur der Begriff des Naturaliſmus und Individualiſmus, in welchen der noch allgemeinere des indirecten Idealiſmus hier verwandelt iſt. Wenn übrigens in der Lehre von der Plaſtik dieſe Beſtimmung nur auf die geſchloſſene menſchliche (und thie-

Digitized by Google

riſche) Geſtalt Anwendung fand, ſo gilt ſie in der Malerei auch für ihren ungleich erweiterten Stoffkreis, wie dieß ſchon aus unſerer allgemeinen Beleuchtung hervorgeht und ſogleich bei der Sphäre des Landſchaftlichen ſich beſtimmter zeigen wird.

2. Daß die Malerei die reinere Schönheit der Form darum nicht ausſchließt, noch vermeidet, weil ſie in irgend einem Maaße durch die Reibung des Mißverhältniſſes den Funken des Geiſtes entlockt, mußte ſchon mehrfach ausgeſprochen werden. Es geht daraus hervor, daß auch im rein maleriſchen Style noch das Plaſtiſche ſein eingeſchränktes Recht hat; allein damit iſt noch nicht in's Klare geſetzt, daß die reinere, plaſtiſch aufgefaßte Schönheit auch für ſich zum ſelbſtändigen Styl ſich ausbilden werde, es iſt das Verhältniß der zwei Prinzipien, um die es ſich handelt, noch nicht in ſeiner vollen Beſtimmtheit dargeſtellt. Ein deutlicheres Licht fiel auf dieſen weſentlichen Punct durch §. 662 und 674; im erſten ſahen wir die plaſtiſche Auffaſſungsweiſe mit der Zeichnung ſich verbinden und es entſprang uns bereits die natürliche Folge, daß es in der Malerei eine Richtung geben werde, die ſich als directer Idealiſmus prinzipiell auf dieſe Seite wirft; der Satz, daß dieſe Richtung nur relativ berechtigt ſei, enthielt auch die Möglichkeit, daß ſie dieſe Stellung eingeſchränkter Berechtigung vergeſſe; im zweiten §. kamen wir eben her von der Betrachtung einer über ſeine Grenze hinaus geſteigerten Farbengebung (§. 673), wir ſahen nun, wie an die Farbe das Prinzip des indirecten Idealiſmus ſich anſchließt, gaben ihm ſein Recht, ſtellten ihm ſeine Schranken und fanden den Grund jener Ueberſteigerung in einem Kampfe gegen den directen Idealiſmus der plaſtiſchen Auffaſſung und den Froſt, den er in ſeiner Einſeitigkeit mit ſich führt. Dieß Alles iſt jetzt zuſammenzufaſſen und dahin zu beſtimmen: wie die Malerei ihrem Begriffe nach zwei Prinzipien enthält, das eine herrſchend, das andere nur relativ gültig, ſo bewegt ſie ſich als lebendige Kunſt nothwendig in einem Gegenſatze von zwei Stylrichtungen, die wir nun als die naturaliſtiſche und individualiſirende oder ächt maleriſche und als die mehr plaſtiſche bezeichnen. Ein wahrer lebensfähiger und lebenzeugender Gegenſatz iſt aber nur da, wo in jedem Glied auch das entgegengeſetzte enthalten iſt; alſo muß jede der beiden Richtungen in einem gewiſſen Maaße die andere in ſich aufnehmen; die zweite iſt hierin natürlich zu größerer Entäußerung verpflichtet, weil ſie die nur relativ berechtigte, die andere die vollberechtigte iſt. Dieſes Verhältniß der Gegenſeitigkeit iſt nothwendig ein bewegtes: jeder von beiden Stylen iſt in beſtändiger Verſuchung, das Recht des andern zu verkennen, jeder von beiden wird durch die Lebenskraft des andern wieder in ſeine Grenzen gewieſen. Der ächt maleriſche treibt zur Bewegung, zur Lebenswärme, Realität, zu der Tiefe des Inner-

Digitized by Google

lichen. Der plaſtiſche Styl dagegen reagirt, kühlt, mahnt an die Strenge und Geſetzlichkeit. Verkennt dieſer ſeine Schranke, eignet er ſich nichts von dem bewegteren Bruche der ächt maleriſchen Formgebung an, ſo ge-geräth er, wenn er ſich mehr zu ſtarken Formen neigt, in Härte und Schwulſt, wenn er dem runderen Fluß der Linie nachgeht, in jenen Froſt, von dem ſchon die Rede geweſen iſt. Da die Wärme und Bewegtheit, wohin der andere Styl drängt, nach den Grenzen der Muſik und Poeſie hinführt, ſo ſcheint es widerſprechend, wenn man ſagt, der plaſtiſche Styl verfalle, wenn er einſeitig wird, leicht auch in ein körperloſes Dichten. Allein wir haben geſehen, daß die Zeichnung, wie ſie das Plaſtiſche in der Malerei iſt, ſo auch das Moment der Erfindung, den Begriff darſtellt. Da nun in der Muſik und Poeſie ſich die innere Erfindung frei im Elemente der Zeit entfaltet, ſo iſt klar, daß der Styl der Malerei, der die Erſcheinungen weniger in die volle Körperlichkeit herausführt, nach dieſer Seite ſich leicht muß verirren können. Wir werden an anderer Stelle noch von der Ideen-Malerei reden. Faßt man dagegen an der Muſik und Poeſie die Leichtigkeit der Bewegung, das Ungebundenere, weniger ſcharf Umriſſene, Schwebende des Tons und der nur innerlich angeſchauten Geſtalt in's Auge, ſo iſt ebenſo wahr, daß die entgegengeſetzte, ächt maleriſche Richtung, wenn ſie das Wahre der plaſtiſchen verſchmäht und das Maaß verliert, nach dieſer Seite hin in das Muſikaliſche und Poetiſche ſich verlieren muß: ſie wird knochenlos, vernachläßigt entweder das Techniſche der Zeichnung überhaupt oder prinzipiell deren Aufgabe, die Beſtimmtheit der Form, geräth daher in das Schweben und Nebeln, endlich in das Objectloſe, Leere, wie wir in §. 673 geſehen. Dieß iſt die eine Art der ihr nahe liegenden Verirrungen; die andere führt in das entgegengeſetzte Extrem, nämlich eine falſche Art der Beſtimmtheit. Auch hier ſcheint ein Widerſpruch zu entſtehen, wenn wir dieſe Klippe neben der eben genannten aufführen; allein die Farbe hat, wie wir gefunden, zweierlei Wirkungen: eine auflöſende und eine andere, wodurch ſie die Schärfen des Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden mit ſich bringt. Die Geſchichte wird zeigen, wie ſich eine Schule mehr auf dieſe, eine andere mehr auf jene Seite wirft. Der Naturaliſmus und Individualiſmus in ſeiner Einſeitigkeit kann aber ſelbſt wieder auf zweierlei Abwege gerathen. Er kann ſich, wie er ſoll, mit dem tiefen Seelen-Ausdruck vermählen, aber die Kanten und Ecken der Beſonderheit zugleich in einer Härte und Trockenheit ausladen, die aller jener Rundung und Welle entbehrt, welche nur die wohlgeübte Zeichnung und das ſchöne Formgefühl entwickelt. Er kann aber auch vergeſſen, daß die Schärfe der Hervorhebung des Beſonderen in der Malerei nur zum Zweck hat, den geiſtigen Ausdruck um ſo wärmer herauszuarbeiten, kann ſich mit der Hälfte dieſer Aufgabe

begnügen und nicht das tiefere, ſondern nur das gewöhnliche, triviale Seelenleben darſtellen; das Beſtreben, die Fülle des realen Scheins der Dinge zu geben, kann ihn in der Einzelheit geiſtlos feſthalten, er läßt den Spiritus weg und klebt phlegmatiſch am Boden der empiriſchen Wirklichkeit. Von da bieten ſich wieder beſondere Abwege: den Mangel tiefen Gehalts, wahrhaft erhebender Wirkung kann er durch die pikanten Reize des Graſſen (wovon ſpäter) oder des Lüſternen (§. 652 Schluß d. Anm.) zu erſetzen ſuchen. — Aus dieſen Verirrungen erhellt alſo, daß beide Style ſich gegenſeitig mitzutheilen, von einander zu lernen haben. Aber nicht nur dieß. Die innere Einheit des Weſens der Malerei, im Verfahren dargeſtellt als Einheit der Zeichnung und Farbe, ſetzt begriffsgemäß die wirkliche Aufhebung des Gegenſatzes zum Ziel. Jedoch auch das Streben nach dieſem Ziel kann die Bewegung nie abſchließen: das Erreichte muß ſelbſt wieder als ein nur Relatives erſcheinen, ſelbſt wieder auf eine Seite des Gegenſatzes fallen und das Streben beginnt wieder von vornen. Dieß Alles wird die Geſchichte unſerer Kunſt in voller Wirklichkeit zeigen; in der That haben wir dieſelbe mit dieſer Betrachtung vorbereitet, aber ihr nicht vorgegriffen; das Bild dieſer gegenſätzlichen, das erreichte Ziel der Verſöhnung immer wieder in neuen Weiſen neu aufſtellenden Bewegung iſt an ſich und abgeſehen von den empiriſchen Factoren der Kunſtgeſchichte die Erſcheinung des innern Weſens unſerer, im Grunde jeder Kunſt, und der richtige Begriff davon iſt ſchon für die Styl-Lehre und die Lehre von den Zweigen eine unentbehrliche Vorausſetzung. — Schließlich noch eine Bemerkung im Rückblick auf §. 532 und 614. Zum erſteren §. iſt geſagt: „man drückt durch das Wort Styliſiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich iſt, ob ſie dieſer Kunſt, dieſem Kunſtzweig zuſage, ob ſie nicht vielleicht in einem gewiſſen Sinn zu ſchön, auf Koſten der Individualität ſchön ſei u. ſ. w.; im andern §. iſt geſagt, daß der Styl der Plaſtik mit dem Begriffe des Styls in ſeiner intenſiven Bedeutung beſonders innig und unmittelbar zuſammenfalle. Dieß beſtätigt ſich und findet lehrreiche Beleuchtung in der Malerei. Redet man hier von Styliſiren, ſo hat man eine Formengebung im Auge, die an das ſtrengere Geſetz der Plaſtik gemahnt, und es kann dieß ein Lob ſein, aber der Tadel liegt nahe, weil, wenn man Styl im emphatiſchen Sinne nimmt, die Malerei eben nicht ſtyliſirt oder doch dem Styliſiren nur eine eingeſchränkte Berechtigung einräumt.

§. 677.

In ſeiner Anwendung auf die landſchaftliche Schönheit fordert dieſes oberſte Stylgeſetz örtliche Phyſiognomie, öffnet das Reich der Zufälligkeiten,

Digitized by Google

ſchließt vom Menſchenwerke den Charakter des Neuen aus und bindet alle zugelaſſenen Härten und Formloſigkeiten durch den Geiſt der Bewegtheit und Stimmung. Der plaſtiſche Styl geräth in ermüdende Einförmigkeit, wenn er dieſe Merkmale von ſich ausſchließt.

Im landſchaftlichen Gebiete wird denn das Stylgeſetz bereits klarer und nimmt Beſonderung an. Der ächt maleriſche Styl wird im Geiſte des Naturaliſmus und Individualiſmus den localen Charakter in ſeiner Eigenheit auffaſſen, das Spiel des Zufälligen aufnehmen, die Formen und Farben lieber in das Härtere, Unruhigere brechen, um nur deſto mehr das Stimmungsreiche, Bewegte und Bewegende herauszuarbeiten; er wird daher in einer trüberen, zeriſſneren Natur heimiſcher ſein, als in einer ſolchen, die an ſich ſchon eine gewiſſe Idealität der Formen, Beleuchtung, Farben darbietet. Der plaſtiſche Styl dagegen wird dieſe Natur vorziehen, die klare Luft, das reine Licht, die edeln Linien der Erdbildung, den claſſiſchen Pflanzentypus (§. 279), und er wird den gefundenen Stoff noch weiter im Geiſte ſeines Prinzips umbilden, auf die Regel der normaleren Schönheit reduziren. Die erſte Richtung wird wild, formlos, öd, nebelhaft, wenn ſie nichts von dieſer, die zweite langweilig wie eine Pappelallee, wenn ſie nichts von jener lernt oder in ſich hat. Unter den Neueren hat Keiner mehr, als Rottmann gezeigt, wie die plaſtiſche Auffaſſung ſich bis zu einem beſtimmten Maaße mit der localen, phyſiognomiſchen zu vermählen hat. Der §. hebt ausdrücklich die Ausſchließung des Neuen hervor, denn dieß iſt ein beſonders inſtructiver Punct für die Natur des maleriſchen Styls. Es handelt ſich hauptſächlich von Bauwerken. Solche müſſen, wenn ſie maleriſch ſein ſollen, durch den Einfluß der Elemente und des Gebrauchs Formen und Farben angenommen haben, wodurch ſie wie ein Naturwerk erſcheinen. Die nagelneuen Tempel und Paläſte in der heroiſchen Landſchaft ſind das belehrende Gegentheil des maleriſch Richtigen. Zerbröckelte, theilweiſe verwitterte Oberfläche, altergraue Farbe, feuchter Schimmel-Anſatz, grünmoderiger, rothbräunlicher, zerriebener Ton geben den geforderten Wurf und Strich der Naturzufälligkeit und ein altes, bemoostes, Binſen- und Schilfbewachſenes, halbzerbrochen triefendes Mühlrad iſt gewiß in der Landſchaft willkommener, als ein gutes, wohlerhaltenes, ja die Ruine eines Schloſſes iſt in den meiſten Fällen eine größere Zierde für ſie, als ein Schloß. Dieſe Stylregel trägt ſich dann auch auf Zimmer und Geräthe über: die maleriſche Behandlung muß ihnen den Ton und Charakter des Gebrauchten und Eingewohnten geben, ſo daß ſie die Wirkung machen, daß die Seele des Menſchen ſich in ſie gelegt, ihre Stimmung in ſie übertragen habe, wodurch ſie zugleich relativ ſelbſtändig werden und zu einem ſtimmungs-

Digitized by Google

vollen Ganzen wie ein Naturweſen mitwirken. Die Lehre von den Zweigen wird den Gegenſatz der Stylrichtungen ausführlicher darſtellen; er beruht auch in der Art der Compoſition und in der Staffage, worauf wir hier noch nicht eingehen können.

§. 678.

Allein nicht das ganze Reich des Landſchaftlichen iſt gewonnen. In vielen Erſcheinungen kann die Malerei mit der Natur überhaupt nicht wetteifern, andere zertheilen und verhüllen mit augenblicklicher Pracht ein Ganzes, deſſen bleibende Schönheit der bildenden Kunſt wichtiger iſt, oder widerſprechen dem Geſetze der künſtleriſchen Durcharbeitung des Colorits, andere tragen überhaupt zu ſehr den Charakter des Seltſamen, Vereinzelten, Flüchtigen, um ſich im Raume feſſeln zu laſſen: drei Arten, die ſich mannigfach verbinden.

Nunmehr treten ſogleich in dieſem Gebiet auch die Grenzen der Malerei zu Tage, welche freilich ihr ganzes und volles Licht erſt erhalten, wenn ſich zeigen wird, was Alles die Dichtung umfaßt. Zu der erſten Art unzugänglicher Erſcheinungen gehören vorzüglich die höchſten Lichtwirkungen, vor Allem der lichtbringende Körper ſelbſt, die Sonne im vollen Tagesglanze. Zur zweiten Baumblüthe, geſtirnter Himmel, erſtes Wieſengrün im Frühling. Warum iſt denn ein blühender Baum (er träte denn nur halbverſteckt zwiſchen vollem Grün hervor) unmaleriſch? Weil die höhere maleriſche Schönheit der Baumkrone in der Gruppirung ihrer Hauptmaſſen, im Hauch, Wurf, in der bleibenden Farbe des Grüns liegt, wogegen die Blüthe nur als ein augenblicklicher, dieſe Grundſchönheit verhüllender, in der wirklichen Natur heiterer, in der bildenden Kunſt kindiſcher Aufputz erſcheint. Ebenſo zertheilen die Sterne das herrliche Ganze des tiefblauen kryſtallenen Himmelsgewölbes durch unzähliche unruhige Glanzpuncte. Man meine nicht, wir thun der herrlichen Erſcheinung unrecht, es handelt ſich nur von dem maleriſch Darſtellbaren; in der Poeſie werden wir es anders finden. Das erſte Wieſengrün iſt ein Hauptbeiſpiel für ſolche Erſcheinungen, auf welche die Worte des §. ſich beziehen: oder widerſprechen u. ſ. w.; wir haben es ſchon bei dem Colorit erwähnt (§. 671 Anm.): es ſtört den Charakter des durch den reif kochenden Künſtlergeiſt Hindurchgegangenen, Zeitigen, Durchbrüteten, ſchreit aus der abdämpfenden Harmonie heraus, iſt „giftig“. Und ſo noch viele andere Farbenerſcheinungen. Zur dritten Art gehören ſeltſame Beleuchtungs-Effecte, frappante Reflex-Wirkungen, worin die Natur faſt theatraliſch erſcheint, ſowohl vorübergehende, als auch bleibende, wie z. B. die blaue Grotte in Capri und dergl. Die neuere Landſchaftmalerei liebt es

Digitized by Google

mit ſolchem Luft- und Licht-Spectakel zu prunken, ſelbſt ein Rottmann hat oft vergeſſen, wie ganz ſeine wahre Stärke im Bleibenden, Großen, Ewigen lag. Wenn einmal die untergehende Sonne in wunderlich zerſetzten Regenwolken eine phantaſtiſche Farbenwelt von glänzendem Roth neben Grau, Grünlich, Blau, Schwefelgelb hervorruft und dieſer Brand ſich im Meere ſpiegelt, den Wald in Purpur entzündet, ſo iſt das in der Natur, als Moment in einer Reihe bewegter Momenten, herrlich, aber die bildende Kunſt ſoll es nicht im Raume feſſeln. Wir haben in der Bildnerkunſt zugegeben, daß Flüchtigkeit des Moments an ſich kein Hinderniß der Darſtellbarkeit wäre, dann aber ein Flüchtiges gewiſſer Art ausgeſchloſſen, nämlich Solches, das durch Verzerrung im Uebermaaß des Affects häßlich wird, und Solches, was nicht eine große, gediegene, weite, naive Seele darſtellt, wodurch denn das Gebiet des kleinen Mienenſpiels als unplaſtiſch abgewieſen wurde. Dem letzteren entſpricht bei allem Unterſchiede das Seltſame und Frappante in der landſchaftlichen Schönheit, es erſcheint wie ein momentaner Einfall, der nicht das Wahre der großen, weiten Seele der Natur ausdrückt. Mag ein ſolches Naturſpiel auch bleibend ſein, ſo wird uns doch der Begriff des Ausnahmsweiſen unvermerkt zu dem des im genannten Sinn Allzuflüchtigen; zum gegebenen Beiſpiel führen wir nur noch Felſen an, die durch ſonderbaren Zufall Menſchengeſichten gleichen. — Uebrigens leuchtet ein, wie die verſchiedenen Urſachen der Beſchränkung des Umfangs der Malerei auch zuſammentreten: frappante Beleuchtungs-Effecte ſind zugleich darum nicht nachzubilden, weil die Kunſt vergeblich mit der Natur in ihren ſtärkſten Lichtwirkungen wetteifert und die höchſte Leiſtung nur die Kluft des Unerreichten um ſo fühlbarer macht; ebendieß kommt hinzu bei einem Theile der Erſcheinungen, die bei der zweiten Art genannt ſind, den Sternen nämlich; umgekehrt trifft der Grund, unter welchen dieſe zweite Art geſtellt iſt, daß nämlich Blüthen, Sterne und dergleichen eine bedeutendere Grundlage bleibender Schönheit zudecken und zertheilen, auch zuſammen mit dem Grunde, der bei der dritten Art geltend gemacht iſt, indem das Sonderbare die Wirkungsweiſe der Naturkräfte, die es momentan oder vereinzelt hervorbringen, nicht in ihrer wahren Schönheit ausdrückt.

§. 679.

Neben den Grundſätzen, welche ſich nun für die künſtleriſche Behandlung der Thierwelt ergeben, entwickelt ſich die ganze Bedeutung des maleriſchen Stylgeſetzes im Gebiete der menſchlichen Schönheit. Daſſelbe fordert, was zuerſt die Geſtalt überhaupt und ihre nächſten Beigaben betrifft, nicht normal ſchöne Natur- und Culturformen, die Auffaſſung und Behandlung

wird physiognomiſch. Die ſchärfere Eigenheit und den härteren Bruch der Form, den dieſer ächt maleriſche Standpunct vorausſetzt, hat auch der plaſtiſche Styl, nur in gelinderer Weiſe, ſich anzueignen. Das Bildniß und die Geſchichte ſind nun in weiter Ausdehnung eröffnet.

Es iſt insbeſondere der Inhalt dieſes §., der, abgeſehen von der ſpezielleren Beziehung auf die Einzelheiten der Form, die er nun erhält, in der nothwendig ausführlicheren allgemeinen Darſtellung des vielſeitigen Weſens der Malerei mehrfach ſchon zur Sprache kommen mußte. Was zunächſt die Thierwelt betrifft, ſo haben wir ſchon in und zu §. 654. 655 von der veränderten Behandlung geſprochen, welche ſie durch den veränderten Standpunct erfahren muß. Es gilt, die Lebendigkeit des Ausdrucks der Thierſeele durch eine Auffaſſung, die man eigentlich ſchon hier phyſiognomiſch nennen könnte, inniger und wärmer herauszuarbeiten. Die Form ſoll um ſo viel ſprechender werden, als ſie ungeregelter, zufälliger, eigenſinniger ſein mag. Hiemit erweitert ſich, wie wir geſehen, der Umfang der darſtellbaren Klaſſen, indem der Maler nicht mehr auf wenige ſchwungvoll compacte Formen der Thierwelt beſchränkt iſt, aber weder die in Linie und Form ſchöneren Bildungen, noch die dürftigeren, formloſen hat er zu ſtyliſiren, wie der Bildhauer, ja er ſoll es nicht. Er wird alſo z. B. nicht das Fell, nicht die Federn in gewiſſe regelmäßige Gruppen ordnen, ſondern das Freiere, Ungeordnetere, Struppige, Geſträubte u. ſ. w. mit leichter Hand wiedergeben; die Farbe kommt ja darüber und der dumpfe oder helle, freundliche oder grimmige Blick, die Bewegung, wie ſie den augenblicklichen Affect ausdrückt, wird gerade durch dieſes freier aufgedeckte Spiel der Aeußerlichkeiten um ſo wirkungsvoller. Auch das Individualiſiren wird ſtärker, als in der Plaſtik; man mag einem einzelnen Hund, Pferd ihr beſonderes Temperament anſehen, aus ihrer Erſcheinung herausleſen, was ſie Alles als treue Begleiter und Diener eines Herrn wohl miterlebt haben u. ſ. w.; doch tritt dieß erſt bei den höhern Thiertypen ein vergl. §. 295, 1. — Für das Gebiet der menſchlichen Schönheit fällt uns nun nach dem, was insbeſondere in und zu §. 654—657 entwickelt iſt, das Weſentliche der ſtyliſtiſchen Behandlungsgrundſätze ebenfalls reif in die Hand. Die Malerei iſt demnach nicht mehr wähleriſch in Beziehung auf den Stoff und nicht mehr ſtreng in Rückführung empiriſcher auf reine Formen wie die Bildnerkunſt. Gerade der normalſte Typus, der altgriechiſche, wird ihrem Style Schwierigkeiten bereiten; ſchon in der allgemeinen Darſtellung des Weſens unſerer Kunſt mußten wir hervorheben, daß ſehr regelmäßiger Kopf und Geſtalt ihrem ſalzigen, durch Gegenſätzlichkeit des Aeußern und Innern gewürzten Weſen als fade und unintereſſant widerſtreben würde; gerade die bewegtere, ſprin-

gendere Geſichtslinie, die ſtärkeren individuellen Abweichungen der Geſtalt bei den Völkern, die der Grieche insgeſammt Barbaren genannt hätte, werden ihm zuſagen. Im Profil z. B. haben wir die Bedeutung der graden Linie erkannt, die von der Stirn zur Naſe führt. Dagegen zeigt nun eine abſpringende Linie an, daß Geiſt und ſinnliches Leben zur Trennung neigen, daß die Perſönlichkeit alſo einen Bruch in ſich trägt, daß ſie alſo einen verwickelteren, tieferen Prozeß zu vollziehen hat, um zu leben, um harmoniſch zu leben, und dieſen Ausdruck eben will die Malerei. So arbeitet denn, mag der Stoff ſo oder ſo beſchaffen ſein, auch die Stylgebung überall nicht auf die verallgemeinernde Durchſchnitts-Linie, ſondern darauf, daß das Allgemeine in die beſondern Formen der Lebensalter, Geſchlechter, Zuſtände, Stände und in die Individualität ſcharf zuſammengefaßt erſcheine und aus dem Bruche der Eigenheit um ſo concentrirter der Blitz des innern Lebens herausſpringe. Die Runzel des Alters, die Erdfahlheit des Siechthums, die Verkrümmung und Verwitterung durch einſeitige Arbeit mag frei zur Darſtellung kommen wie die Grille der Naturbildung im Einzelnen: Stirne, Blick, Handlung prägt ihr den Accent des Geiſtes auf. Wir nennen dieſe Auffaſſung und Behandlung im Allgemeinen die phyſiognomiſche, d. h. die auf die kennzeichnende, bedeutungsvolle Schärfe der Einzelzüge gerichtete (vergl. §. 338, wo das Phyſiognomiſche zuerſt noch abgeſehen von den Zügen eingeführt iſt, welche die Arbeit des Willens der Geſtalt ausdrückt). Wie nun mit der Geſtalt, ſo verhält es ſich auch mit den Cultur-Formen. Was zunächſt den Theil derſelben betrifft, welcher die menſchliche Geſtalt günſtig oder ungünſtig entwickelt und aufzeigt, ſo wird freilich auch die Malerei ohne beſonderes Motiv, d. h. wo ſie nicht furchtbar und mitleiderregend oder komiſch wirken will, auf glückliche und geſunde Zuſtände in dieſem Gebiete nicht verzichten; doch wird ſie ſchon darum weniger ſtrenge ſein, als die Sculptur, weil ſie ihrem Weſen nach nicht die Vorliebe für das Nackte hat, wie die Plaſtik. Wir werden hierauf zurückkommen; vorerſt iſt, was die Behandlung des Körpers im Allgemeinen betrifft, einleuchtend, daß die Malerei gemäß ihrem naturaliſtiſchen Styl-Prinzip Muſkel, Sehnen, Adern weit beſtimmter in das Einzelne ausdrückt, als die Plaſtik; ſcheint es, als ob dadurch die empiriſchen Bedingungen des Lebens ſich zu ſcharf ausprägen, ſo iſt es wieder der Strom und Lebenshauch, den die Farbe über alles Einzelne hinzieht, wodurch alle Härten ſich in den idealen Rhythmus des Ganzen auflöſen. Natürlich wirft nun der maleriſche Zweck das Hauptgewicht der äſthetiſchen Geltung auf die vorzüglich ſprechenden Theile, A n g e ſ i c h t und H ä n d e; und an dieſen vorzüglich macht das Naturaliſiren und Individualiſiren, die phyſiognomiſche Auffaſſung ſich geltend. Die Haare werden in freierem Spiele der Zufälligkeit behandelt; die Hügel

Digitized by Google

und Senkungen, die Falten und Fältchen dürfen ihr feineres Netz über das Feld des Angeſichts ziehen; ein durchfurchter, durcharbeiteter Kopf iſt mehr maleriſch, als ein glatter, jugendlich blühender. Damit iſt natürlich die mikroſkopiſche Behandlung eines Ignaz Denner nicht gerechtfertigt, denn auch in der Malerei hat der Naturaliſmus ſeine Grenzen, auch das Hervorheben des Einzelnen unterſcheidet wieder zwiſchen Weſentlichem, Sprechendem und Unweſentlichem, nicht Sprechendem. Daß das Individuelle namentlich im Kopfe ſeinen Sitz hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Die Hände werden nun in demſelben Sinne behandelt und tritt in Anwendung, was zu §. 338 über ihre Formen geſagt iſt. Eine ſolche Contraſtwirkung, wie ſie in Titian's Zinsgroſchen bis in den Gegenſatz der Hände, der gemeinen, rohen, braunen des Phariſäers und der reinen, ſeeliſchen Hand Chriſti ſich herunter erſtreckt, könnte die Sculptur nimmermehr geben. Im Nackten tritt nun aber die Zurückziehung des äſthetiſchen Nachdrucks auf dieſe vorzüglich ſprechenden Theile noch nicht völlig in Kraft; die Malerei muß, wenn es damit Ernſt werden ſoll, im Weſentlichen die bekleidete Geſtalt vorziehen. Mit der geiſtigeren Behandlung muß auch die Schaam des Geiſtes an ſeinem Körper, eine nothwendige Folge ſeines tieferen Bewußtſeins, in der Kunſt geltend werden und es entſpringt ihr daraus unmittelbar das Motiv, eben durch den Gegenſatz des Verhüllten die unverhüllten edelſten Theile zu heben. Wir haben von der ſinnlichen Wirkung der Farbe in und zu §. 652 geſprochen; es iſt natürlich, daß ſie in der Darſtellung menſchlicher Nacktheit beſonders leicht in pathologiſchen Reiz übergeht. Keineswegs kann es darum der Malerei verſagt ſein, das Wundergewächſe des Körpers auch in der Zuſammenwirkung ſeines warmen Farbenlebens mit dem Reize der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher, als zu einer Stimmung unſchuldiger Sinnlichkeit zu ſteigern; allein das Schwere iſt eben, die volle Sinnlichkeit ſelbſt unſchuldig darzuſtellen und durch die Höhe der Kunſt jeden Anreiz zur Begierde im Zuſchauer vor der Bewunderung des Meiſterwerks der Natur niederzuhalten; was ein Titian vermag, das kann nicht Jeder. Es bleibt aber dabei, daß die bekleidete Geſtalt der maleriſchen Auffaſſung mehr entſpricht, und das veränderte Stylgeſetz bedingt nun auch eine andere Art von Gewandung, als das der Plaſtik: wenn die Formſchönheit an ſich nicht mehr das Beſtimmende in der Auffaſſung iſt, ſo muß die Forderung fallen, daß das Gewand als ein Echo, ein fortgeſetzter, vervielfältigter Rhythmus der organiſchen Bildung erſcheine. Es mag da den Körper härter, ſchärfer umſchnüren, dort willkührlicher von ihm abſchweifen; der Menſchengeiſt, der jenes ſchöne Gleichgewicht verlaſſen hat, darf und ſoll ſich auch dadurch ausdrücken, daß er freier mit ſeinen Umhüllungen ſpielt; Farbe, Schmuck edler Metalle,

Digitized by Google

Verbrämtes, Geſticktes u. ſ. w. leiten auch hier das Auge von der Form ab auf Reize anderer Art. Die Faltengebung wird von dem plaſtiſchen ſich in einer Weiſe unterſcheiden, welche dem entſpricht, was im vorh. §. über das maleriſche Vermeiden des Neuen in Bauwerken und Geräthen geſagt iſt; getragener, gebrauchter wird das Kleid ſich in ein Faltenwerk legen, das mehr ein bequemes Einwohnen des Menſchen in dieß ſein nächſtes Haus ausdrückt. Allerdings darf dieß nicht zu weit gehen; auch die Malerei muß ſich bedeutende Faltenmaſſen vorbehalten, deren Lauf und Form nicht blos vom Schneider, ſondern von der organiſchen Bildung bedingt iſt, nicht durch Zufälle kleinlich zerknittert, ſondern kräftig fließend erſcheint, und das Anliegende, was im maleriſchen Styl neben dem frei Fließenden zum Rechte kommt, muß in den Haupttheilen ganz anliegend ſein und nicht in verkehrter Weiſe vom Glied wieder abweichen. Der Maler meine nur nicht, unter der Kleidung Unverſtändniß der organiſchen Form und ſchlechte Zeichnung verſtecken zu dürfen; der rechte Zeichner zeichnet auch die bekleidete Figur in ſeiner Skizze nackt und beſtimmt danach die Falten. Die freiere Behandlung der Tracht, die trotzdem maleriſches Geſetz bleibt, kann im Allgemeinen auch als phyſiognomiſch bezeichnet werden; noch mehr der beſtimmtere Ausdruck, den auch hier noch das Individuelle hinzubringt: wie Einer den Hut aufſetzt, zerknüllt, verbiegt, wie er den Mantel umſchlägt u. ſ. w. Auch in den Waffen dürfen ſich nun härtere und phantaſtiſchere Formen zeigen. — Dieſe ganze Auffaſſungsweiſe gilt nun zunächſt dem im engeren Sinne maleriſchen Styl. Natürlich iſt es aber gerade das menſchliche Gebiet, worin auch der plaſtiſche Styl das ganze Recht ſeines Beſtands neben jenem geltend macht. Wir haben die bloße Relativität ſeiner Berechtigung, ſeine Pflicht, ein ungleich ſtärkeres Maaß des Naturtreuen und Individuellen, als Marmor und Erz es zuläßt, in ſich aufzunehmen, erkannt; auch die Styllehre kann hier in das Einzelne nicht tiefer gehen, wenn ſie nicht zu ſehr der Geſchichte vorgreifen will. Wir werden ſehen, wie ſich ſelbſt die antike Malerei, die im ſtrengſten Sinne plaſtiſch iſt, doch von der eigentlichen Plaſtik unterſcheidet; wir werden in reicher Ausbildung den plaſtiſchen Styl in Italien gegenüber dem ächt maleriſchen in Deutſchland und den Niederlanden ſich voller und voller mit ſeinem Gegenſatze ſchwängern ſehen, bis Correggio und die Venetianer an die Schwelle des Uebergangs in den letzteren treten. Bis dahin bleibt jedoch der Gegenſatz trotzdem, daß er ein Gegenſatz innerhalb des vom Mittelalter überhaupt betretenen maleriſchen Standpuncts iſt, und trotz ſeiner weiteren Milderung klar und beſtimmt. Die Madonnen, die würdevollen Männergeſtalten der großen italieniſchen Meiſter, insbeſondere des Raphael, ſind in gewiſſem Sinn plaſtiſche Naturen, aber darum keine Götter und Göttinnen; es waltet der

Digitized by Google

reinſte Reiz, die ſtreng gemeſſene Kraft der Linie in den Formen und doch iſt Alles maleriſch individuell und bewegt; neben den Idealgeſtalten breitet ſich zudem eine Welt von markirten, porträtartigen Charakteren aus, die dem ächt maleriſchen Style noch viel näher ſteht, und doch zeigt der erſte Blick auf die Deutſchen und Niederländer den tiefen Unterſchied der Stylprinzipien. — Es leuchtet nun ein, wie ganz anders die Malerei durch ihr Stylgeſetz zum Bildniß und zum geſchichtlichen Stoffe geſtellt iſt, als die Sculptur. Kann ja doch ihre ganze Auffaſſung Bildniß-artig genannt und geſagt werden, ſie müſſe auch die in direct idealen oder ſonſt allgemeineren Zuſammenhang geſtellte Perſönlichkeit dem Porträt nähern; zum geſchichtlichen Stoffe aber verhält ſich das Porträt wie der Bauſtein zum Gebäude. Wo das Feld der Bildnerkunſt ſich zu Ende neigt, da beginnt erſt in ganzer Breite das Feld der Malerei.

§. 680.

Doch iſt nicht die ganze Thierwelt für die Malerei darſtellbar und nicht jede Abweichung vom reinen Typus, Entſtellung, Zerſtörung der menſchlichen Geſtalt läßt ſich durch die Mittel der Malerei äſthetiſch auflöſen; auch ein hoher Grad von Mechaniſirung der Culturformen bereitet ihr ſchwere Hinderniſſe.

Es iſt der Mangel an wirklicher Bewegung und die Unmöglichkeit, von der Geſtalt auf den Ton abzulenken, was auch die hier bezeichneten Grenzen ſteckt. Zu §. 295, ₁. iſt berührt, wie der Maler ſehr kleine, unreif gebildete Thiere noch einzeln anbringen kann; eigentlich aber zählt die untergeordnete Thierwelt nur in Maſſen und hier hat auch die Malerei ein Ende, denn es iſt klar, daß ſie z. B. mit Inſectenſchwärmen nichts anzufangen weiß. Bei Waſſerthieren kommt hinzu, daß dem Auge das Element nicht in dem Grade durchſichtig iſt, um ſeine Bewohner darzuſtellen, wenn auch ihre Geſtalt und ſeeliſches Leben ſo viel Bedeutung hätte, um es zu thun; ſie müſſen daher, um ſie zur Darſtellung zu bringen, aus ihrem Elemente geriſſen und in anderweitigen Zuſammenhang gebracht werden. — Daß Häßlichkeit der Bildung auch in der Thierwelt ein Hebel des Furchtbaren und Komiſchen werden kann, verſteht ſich; das Häßliche der Zerſtörung, Auflöſung führt der §. der Kürze wegen erſt bei der menſchlichen Welt auf. Was nun dieß höchſte Gebiet des Schönen betrifft, ſo gilt trotz dem erweiterten Umfang auch für die Malerei die äußerſte Grenze in Aufnahme der Racen, wie ſie in §. 324, ₂. beſtimmt iſt: die ſtark gegen das Thieriſche hin abweichenden Formen werden anders, als in Contraſtwirkungen, nicht zu verwenden ſein. Aber auch in

Digitized by Google

der Aufnahme von häßlichen Abnormitäten, Verkrüpplungen, Entſtellungen durch Krankheit, gräßlichen Wunden, Tod, Verweſung iſt der Malerei eine Grenze geſteckt, wo furchtbare oder komiſche Wirkung nicht mehr hinreicht, zu einer Feſſlung deſſen, was der Dichter raſch an der innern Vorſtellung vorüberführt, auf der ruhenden Leinwand zu berechtigen. Mit dem Krüppel auf einer von Raphael's Tapeten verſöhnt ſich das Auge trotzdem nicht, daß er nur der Stoff iſt, an welchem die Wunderkraft des Apoſtels ſich geltend machen ſoll; die Peſtkranken in dem Bilde von Gros (Napoleon im Peſthauſe von Jaffa) gehen weit über das zuläſſige Maaß des Naturaliſmus; die Stadien der Verweſung malte nur die Naivetät unreifer Kunſt (z. B. Orcagna im Campo Santo zu Piſa) und das Zuhalten der Naſe, wie es oft bei Darſtellungen der Auferweckung des Lazarus vorkommt, fixirt im Bilde des Eckels den Geſtank, der in einem äſthetiſchen Ganzen nur momentan und nur in der innern Vorſtellung auszuhalten iſt, es erregt durch Vormachen des Eckels gerade unſern Eckel. Nicht ebenſo ein Fehler der Naivetät iſt es, wenn ein moderner Maler zwei Leichen Enthaupteter mit einer zwar ſparſamen, doch durch furchtbare Wahrheit ſchneidenden Bloslegung des Graſſen im Mittelpuncte eines hiſtoriſchen Bildes vor uns hinlegt. Man darf ſolche Darſtellung des Todes nicht an ſich angreifen, ſondern nur den Grad des Anſpruchs, den ſie im Ganzen des Bildes macht; es mag da an ſolchen Theilen, welche uns durch erhebenden Ausdruck mit dem Graſſen verſöhnen, nicht fehlen, wenn ſie aber nicht in der Stärke vortreten, daß ſie es in den Hintergrund drücken, ſo iſt das äſthetiſche Geſetz verletzt, zumal da man nicht einen Nachſchimmer des hohen Friedens in ſolche Leichname legen kann, wie in den Leichnam Chriſti. — In der Tracht haben wir die Malerei ungleich weniger wähleriſch gefunden, als die Sculptur, doch auch bereits Forderungen geſtellt, aus denen hervorgeht, daß die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falſches Bild ſeiner Glieder gibt, d. h. die moderne, auch für ſie ein Kreuz ſein muß. In einem ernſten Bilde iſt ſie kaum, in einem ernſten, das zugleich monumental iſt, gar nicht zu brauchen. Aehnlich verhält es ſich mit den phantaſieloſen Formen der Geräthe u. ſ. w. und im höhern Gebiete der Culturformen mit der Abtödtung der geſelligen Lebendigkeit in der Erſcheinung des Menſchen ſelbſt. Freilich ſtellt ſich dieß anders in der komiſchen Gattung überhaupt und ſpeziell in der Caricatur; aber der Spott auf das Unäſthetiſche iſt eben gerade die Verurtheilung deſſelben vor dem Forum der höheren Kunſtaufgabe.

Digitized by Google

§. 681.

Wie die Malerei überhaupt von einem Geiſte der Bewegtheit durchdrungen iſt, ſo wird ſie im ächt maleriſchen Styl auch die wirkliche Bewegung mit Vorliebe entfalten, wogegen der plaſtiſch maleriſche neben dem Bilde ſtatuariſcher Ruhe, das ihm zwar vorzüglich zuſagen muß, wohl auch reiche Bewegung darſtellen wird, doch ſo, daß ſie von jener als einer in ſie herüberwirkenden Kraft gehalten iſt. Beide aber haben die Behandlung zu vermeiden, welche ſich für die Bildnerkunſt aus dem einzuhaltenden Gleichgewicht ergibt.

Der maleriſche Styl iſt bewegt auch ohne eigentlich dargeſtellte Bewegung, wie der plaſtiſche ruhig iſt mitten in der Bewegung. Im Ueberſchuſſe des Ausdrucks über die Form liegt an ſich eine gewiſſe Unruhe des Verhältniſſes, die ſich der ganzen Haltung des Dargeſtellten auch in der Ruhe mittheilen muß. Es iſt ein Zittern, Strahlen, Wallen von innen heraus, ein Fluthen des Lebens über die Ufer der feſten Form, wie ja hier die ganze Natur ein wogender, bebender Schleier iſt, aus welchem eine Geiſterwelt hervordämmert, hervorblitzt. Man betrachte nur die ganz ruhig gehaltenen Porträts eines Rubens, van Dyk, Rembrandt: ſie haben alle den geiſtreichen Wurf der Bewegtheit, als haben ſie ſich eben hergewendet, als ſchwebe eben ein Wort auf ihren Lippen; aber die Landſchaft ſelbſt in ächt maleriſcher Behandlung ſieht aus, als wollte ſie eben etwas ſagen, oder als gebe ſie ein Räthſel auf und halte ſeine Löſung noch zurück. Aus dieſem allgemeinen Charakter der Bewegtheit folgt denn auch, daß die Malerei die wirkliche Bewegung (die ſie ja in jeder Ausdehnung wiederzugeben durch ihre Mittel befähigt iſt, vergl. §. 651) ebenſo prinzipiell darzuſtellen liebt, als die Bildnerkunſt die Ruhe. M. Angelo iſt maleriſch in der Bildhauerei, weil er allen Figuren den bewegten Wurf gibt, er iſt ſculptoriſch in der Malerei, weil er die Form, insbeſondere den Muſkel, über das ſtellt, was die Farbe ausdrückt, allein die tiefe Bewegtheit und der Sturm der wirklichen Bewegung, der durch ſeine Gemälde brauſt, weiſt ihnen dennoch ihre Stelle wieder entſchieden im maleriſchen Gebiet an. Er kennt aber auch eine großartige Ruhe, wie ſeine Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria beweiſen: jene Stärke des Formprinzips und dieſe ſtatuariſche Ruhe laſſen trotz der übrigen Bewegtheit keinen Zweifel, daß er zur plaſtiſch maleriſchen Richtung gehört. Dieß Beiſpiel hat uns denn auf den Gegenſatz des ächt maleriſchen und des mehr plaſtiſchen Styls geführt, wie er auch in dieſem Gebiete ſich ausſprechen muß. Allerdings liegt es tief im Weſen des letzteren, daß er die ſtatuariſche Ruhe edler und charaktervoller Geſtalten liebt, aber es fließt auch ſtreng aus dem Weſen der Malerei, daß man nicht ebenſo wie

Digitized by Google

im Gebiete der Geſtaltenſchönheit an ſich einen geſchichtlichen Styl nennen kann, der ſo ſehr ſein Höchſtes in der plaſtiſchen Ruhe geleiſtet hätte, daß er ſich mit dem eines Phidias vergleichen ließe, welcher zwar auch in reicher Bewegung ſich ausgebreitet, aber ſeinen Triumph in majeſtätiſch ruhigen Göttergeſtalten gefeiert hat; Raphael, der zwar die florentiniſche Zeichnung, die umbriſche Innigkeit des Ausdrucks und der Farbe in ſich vereinigt, aber doch den Nordländern gegenüber auf der plaſtiſchen Seite ſteht, iſt in gleicher Ausdehnung Meiſter der feurig bewegten Handlung wie er in ſeinen heiligen Familien und im oberen Theile ſeiner Diſputa als der reinſte Maler der idealen Ruhe verklärter Geſtalten erſcheint. Vergleicht man jedoch die Bewegtheit, die auch der plaſtiſche Styl entfaltet, mit dem brauſenden, ſauſenden Geiſte eines Meiſters im ſtreng maleriſchen Style, wie Rubens, ſo erkennt man, daß dort mitten in der ſtärkſten Bewegung ſelbſt ein dämpfender Regulator wirkt, eine Haltung innerer Gewichtigkeit, die aus dem Bilde der wirklichen Ruhe herübergenommen iſt, ähnlich wie in der Bildnerkunſt, ein gemeſſnerer, breiterer tenor, während umgekehrt, wie wir geſehen, jener andere Styl mitten in der Ruhe einen bewegten Wurf hat. Gerade aber im ſculpturähnlichen Bilde der wirklichen plaſtiſchen Ruhe zeigt ſich nur um ſo beſtimmter der Unterſchied von der Bildnerkunſt. Jetzt nämlich leuchtet auf concrete Weiſe ein, daß in der Malerei nicht mehr die Rede ſein kann von jenem feinen Herüberwirken der Rückſicht auf das empiriſche, materielle Gleichgewicht in die Darſtellung (vergl. §. 649, 2.). Gemalte Figuren, welche ſo behandelt ſind, drohen gerade zu fallen, weil ſie das, was ſich hier von ſelbſt verſteht, ausdrücklich hüten zu müſſen ſcheinen.

§. 682.

Der maleriſche Ausdruck hat nun die ganze reiche Welt von Erregungen, Eigenſchaften und Zuſtänden, welche auf dem Boden der in ſich gegangenen, aus der naiven Einheit mit ihrem Sinnenleben und der umgebenden Welt gelösten Subjectivität (vergl. §. 652—655) ſich erzeugt, ſpezieller zu entfalten. Das Gebiet der Phyſiognomik kommt jetzt in dem vollen Sinne von §. 340 zur Darſtellung. Dieſe Auffaſſung des Seelenlebens ſpricht ſich in den feineren Mitteln der durchgeführteren Gebärdenſprache, des kleinen Mienenſpiels, der Behandlung des Auges und der Geſichtsfarbe aus; durch dieſelben verdoppelt ſich die Wirkung der über den ganzen Körper ergoſſenen Bewegung des heftigen Affects, der auch in ſeinem ſtärkſten Grade nicht ausgeſchloſſen iſt. Doch iſt die Malerei mehr auf die Darſtellung gemiſchter, als einfacher Affecte gewieſen. An dieſer Vertiefung und bunteren Brechung muß auch der Ausdruck

Digitized by Google

ſchlichter Einheit mit ſich und naiver Sinnenheiterkeit, wie ſolche dem mehr bildneriſchen Style zuſagt, ſich betheiligen.

Die Lehre vom Styl hat, nachdem in der allgemeinen Darſtellung die weſentlichen Grundlagen entwickelt ſind, auch hier nur die concreteren Ergebniſſe zu ziehen und ſo den Gegenſatz gegen die Styl-Aufgabe der Bildnerkunſt (vergl. §. 605, 1. 624) in volles Licht zu ſtellen. Wir haben geſehen, daß die Malerei es mit der in ſich concentrirten Subjectivität zu thun hat, die ſowohl innerlich aus ihrem eigenen Sinnenleben, wie auch als ganze Perſönlichkeit aus der ſubſtantiellen Einheit mit der ſittlichen Welt des Volkes, Staates ſich zurückgenommen hat und dieſen Bruch wieder in Verſöhnung aufhebt oder zum Böſen ſteigert oder in unendlichen Formen halbgelöst in ſich trägt. Es ergibt ſich hieraus nun im Beſtimmteren zunächſt überhaupt eine ganze Welt von Stimmungen, Affecten, Eigenſchaften als Aufgabe für die maleriſche Behandlung des Ausdrucks, die wir als unzugänglich für die Plaſtik erkannten. In trefflicher Weiſe, nur zum Theil ſchon mit zu beſtimmter Beiziehung des romantiſch religiöſen Ideals hat Hegel dieſe Welt dargeſtellt (Aeſth. Th. 3 S. 31 ff.) Die Plaſtik kann nicht darſtellen die Schaam im tieferen Sinne, wie ſie auf dem Bewußtſein ruht, das der zu ſich gekommene Geiſt von den thieriſchen Bedingungen ſeines Leibes und deren Fortſetzung in den Trieben der Seele hat; ſie kann nicht darſtellen ein tief, myſtiſch verſenktes Träumen und Brüten in ſich oder das Gegentheil, eine augenblickliche, leicht ſpielende Zerſtreutheit; nicht die Welt der Liebe, wie ſie dem innerlich gewordenen Menſchen aufgegangen iſt, ſei es Geſchlechterliebe, Menſchenliebe, Verſenkung in das Meer der ewigen Liebe, Andacht; auch nicht die unendliche Welt der Schmerzen, durch welche ein Gemüth kann hindurchgehen müſſen, bis es den Kampf zwiſchen dem Trotze ſeiner Subjectivität, die ein Unendliches für ſich ſein will, und der Sehnſucht, ſich an ein Anderes, ſei es Geliebte, Freund, Menſchheit, Gottheit, aufzugeben, durchgekämpft hat; nicht die Hölle der Reue, Zerknirſchung, die tiefe Wehmuth, das unendliche Seelenweinen; nicht einen Sturm des Leidens von außen, das ſeine ganze Bedeutung erſt erreicht, indem es zum innern, unendlichen Leiden wird, gegen das nun der Geiſt ſeine reine Willenskraft, ſeinen geheimen Schatz von Liebe, von Glauben an die Idee aufbietet, aber auch nicht die Seligkeit in der Hingebung, im Sieg, in der Verſöhnung; ſie kann das beharrende Sträuben des Eigenwillens, die Formenwelt des tief innerlichen Trotzes, Haſſes, die hämiſche Liſt, die Wildheit und die geheime oder offene Verzweiflung des Böſen nicht in den Marmor graben; ſie kann etwas von dem Allem, aber immer ohne die aus der vertieften Form des Bewußtſeins erſt entſpringende Reſonanz

der innern Unendlichkeit. Für dieſe neue Welt des Ausdrucks bietet nun der maleriſche Styl das ganze feinere Syſtem der Mimik und Phyſiognomik auf, das die breiter ausholende Bildnerkunſt kaum an den Grenzen berühren kann: der Phyſiognomik, welche jetzt nicht nur die angebornen Züge, ſondern auch das ganze Feld ihrer Veränderungen zum Gegenſtand hat, die aus dem Innern fließen und ſich mit dem Angeborenen durchdringen, — wobei wir nur vom Geſammtbilde der Züge, wie ſie ſich zum Charakter zuſammenſchließen, vorerſt noch abſehen. Jetzt, da die Farbe mitwirkt, kann ein Ruck, die Spannung oder Schlaffheit eines Häutchens, ein Fältchen die tiefſten Veränderungen im Ausdruck hervorbringen. Insbeſondere tritt nun der Mundwinkel, die Parthie um das Auge, das Auge ſelbſt in ſeine volle Bedeutung; das Spiel der Hände wird im feineren Detail geltend. Man bedenke u. A., wie der böſe Wille im Ganzen und Großen ſeiner mimiſchen Erſcheinung, eben dem Gebiete, das der Plaſtik allein offen iſt, ſich beherrſcht, dagegen nun in dieſem feineren Theile die lauernde Bosheit und Gemeinheit ſich verräth; wie ſprechend iſt z. B. das niederträchtige, feine Falten-Netz am äußern Augenwinkel des Phariſäers auf Titian's Bild vom Zinsgroſchen! In Leonardo's da Vinci Abendmahl treten uns auf den erſten Anblick lauter glänzende Augen, geſticulirende Hände entgegen. Bei dem Auge wirkt nun namentlich auch die Art, wie ſeine Höhle heller gehalten oder in Schatten geſtellt wird; durch die Schattenſtellung haben namentlich Pietro Perugino, Fra Bartolomeo den ihnen eigenthümlichen Ausdruck, jener die tief verſchleierte, wehmüthig ſelige Dämmerung des Gefühlslebens, dieſer die prophetiſche Verzückung erzielt; Raphael hat in der ſixt. Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unſagbare und doch mit den wenigſten Mitteln ausgeführte Behandlung dieſer Parthie den doch ſo menſchlich geſunden, in unbefangen vollem Daſein athmenden Köpfen ein ſüßes, wunderbares, himmliſches Krankſein gegeben: aus dem innerſten Himmel ſo eben herſchwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, ſcheinen ſie ſagen zu wollen: kein irdiſcher Name nennt, keine Lippe kann ſtammeln, was Herrliches wir ſchauen; verzehrt iſt unſer Irdiſches und doch lebt und ſchwebt es in Wundern der Verklärung! — Die Wirkung des Auges ſelbſt, des Weißen, des Sterns, des Lichtpuncts wird eben durch dieſe Behandlung des Umgebenden erſt vollendet; die unendliche Welt von Unterſchieden des Ausdrucks, wie ſie in dieſem Focus der Ausſtrahlung des innern Lebens liegt, entzieht ſich nun aber jedem Verſuch einer auch nur ungefähren Verfolgung des Einzelnen. Man bedenke die zahlloſen Arten und Abſtufungen der Färbung, Reinheit, Durchſichtigkeit der weißen Haut und der Iris, der Lichtheit, Schärfe oder Trübe des Lichtpuncts,

Digitized by Google

des gramvollen Erlöſchens, des kraftvollen Aufleuchtens, der Drehungen des Apfels nach den Seiten, ſeines Herausquellens, Einſinkens, man bedenke, wie ſogar eine mäßig ungleiche Stellung der Augäpfel dienen kann, den Ausdruck eines tiefen Inſichſeins hervorzubringen, das ſieht, ohne zu ſehen, (der altdeutſchen Schule iſt dieſes abſichtlich gegebene feine Schielen durchaus gemeinſam); oder wie eine unbeſtimmte, zerfloſſene Art, den Rand der Iris zu behandeln, in den viſionär aufgefaßten Geſtalten des Fra Bartolomeo weſentlich den Eindruck eines verzückten Rotirens der Augen unterſtützt. Auch über die Haare iſt hier noch zu bemerken, wie ihre nähere Textur, Gerolltheit oder Straffheit, Fülle oder Dünne bis zur Kahlheit bei dem Ausdruck der Stimmung und Zuſtände mitwirkt; äußere Motive können hinzugezogen werden, wie z. B. bei Pietro Perugino öfters ein ſanfter Wind, der von den verklärten, goldenen Höhen, aus denen himmliſche Geſtalten niederſchauen, herweht, die oberſten Löckchen ſehnſuchtsvoll aufblickender Menſchen oder der herſchwebenden Engel leicht aufwühlt: ein Motiv von eigenthümlich ſtimmungsvoller Wirkung; auch Raphael hat es öfters, namentlich bei dem Chriſtuskinde auf dem Arm der ſixt. Madonna. Endlich iſt nun der maleriſche Styl auch an Tönen des Colorits, wie es ſich über den ganzen Körper, vorzüglich aber über das Angeſicht verbreitet, unendlich reicher, als es dem gröberen Auge ſcheinen mag. Erblaſſen und Erbleichen ſind gegenüber dieſer Welt von Unterſchieden noch einfache Gegenſätze. Das äußerſte Leiden der Seele und des Leibs z. B. zieht unbeſchreibliche Schauer von grauen Tönen um Auge und Schläfe zuſammen, verbreitet ſie über die ganze Haut; die Gemeinheit hat ein fahles Erdcolorit, der Seelenadel eine klare Durchſichtigkeit, frohe Sinnenluſt eine Blutwärme, die wieder in zahlloſe Nüancen ſich theilen kann. — Wenn nun die Malerei mit dieſen feinen Waffen ihre tiefen Wirkungen hervorbringt, ſo hat ſie darum nicht das ſchwere Geſchütz der durch die ganze Erſcheinung heftig ergoſſenen Bewegung des Affects zu meiden, vielmehr fallen ja auch hier, nachdem ſchon gezeigt iſt, wie ſie die gewaltſamſte ſinnliche Bewegung abgeſehen vom Ausdruck entfalten darf, die Schranken, welche der Sculptur geſetzt ſind: ſie hat nicht mit ſo ſtrenger Form, wie dieſe, in der Excentricität der Leidenſchaft den Schwerpunct des Charakters zu hüten, ſie kann ihn retten durch einen bloßen Blick, ja durch den beruhigend ruhigen Ausdruck einer zweiten, dritten Geſtalt. Doch liegt der Unterſchied vom Style der Bildnerkunſt nicht ſowohl im Maaße der Bewegung im Ganzen und Großen; wir haben an einem Laokoon geſehen, was dieſe wagen darf; er liegt vielmehr in der Verbindung der kleinen Bewegungen mit den großen, in der Spezialiſirung der letzteren. Der Krampf der Wuth oder des Leidens erreicht ſeine Furchtbarkeit erſt, wenn er jeden Nerv durchbebt, das An-

Digitized by Google

geſicht in einen Schlangenknäuel von Einzelfalten zuſammenzieht, aus dem Auge wie ein Bündel von Pfeilſpitzen oder ein gebrochner, dünner Strahl unendlichen Flehens blickt. Im Beſitze dieſer vielfältigen Mittel wird die Malerei jedem Affecte, ſo ſtark er ſein mag, die Geſtalt der Einfachheit nehmen und ihn in ein volles Concert von Tönen verwandeln, ſie wird aber auch wirklich die Erſcheinung jener Affecte aufſuchen, in welcher ſich nicht nur Verſchiedenes, ſondern ſelbſt Entgegengeſetztes durchdringt: ſie wird die Widerſprüche der pſychiſchen Verwicklung ſuchen, die Momente, wo Beſcheidenheit und Stolz, Angſt und Zorn, Zweifel und Entſchloſſenheit, kurz jedes ſcheinbar unvereinbare Paar, begleitet von einer Welt verwandter Empfindungen ſich im Gemüthe begegnet. Die Kreuzungen ſind hier im Ausdruck ebenſo zu Hauſe, wie im Colorit. — Der Gegenſatz der Style ſpielt nun ſeine Rolle natürlich in voller Stärke auch auf dieſem Gebiete. In dem Bilde einer naiveren, ungetheilteren, harmloſeren Menſchheit, wie es uns aus der Behandlung des Ausdrucks im plaſtiſch maleriſchen Styl entgegentritt, wird jene Kleinwelt der Mimik und Phyſiognomik, die der ſtreng maleriſche ſo wirkſam anwendet, gegen die weſentlichen Grundzüge zurückſtehen, in engerem Maaße ausgebildet ſein. Er wird eine Stelle einnehmen nicht ganz in der Mitte zwiſchen der antiken Schauſpielkunſt in der Maske und der modernen, die jeden Zug der wirklichen Perſönlichkeit mit allen ſeinen Einzelheiten in Bewegung ſetzt, ſondern um ein Weniges der erſteren näher. Man wird den Eindruck von ſeinen Geſtalten und Köpfen empfangen, daß, verglichen mit dem Werke der Plaſtik, doch der Ausdruck der augenblicklichen Möglichkeit eines Bruchs der ruhigen, auch in der Leidenſchaft unverlorenen Harmonie da ſei, den aber die natürliche Anmuth und die einfach gediegene Würde auf der Schwelle ſtetig zurückhalte. Dieſe Anmuth und Würde wird ſculpturähnlich und doch verglichen mit der wirklichen Sculptur ungleich innerlicher ſein. Die Anmuth wird auf ein tieferes, innigeres Wohlwollen, auf eine univerſalere Menſchenliebe hinweiſen, denn der Blitz des Geiſtes kommt in der maleriſchen Darſtellung immer aus Tiefen, die weit über die Beſonderheit vereinzelter Kreiſe des Weltganzen hinausreichen; ſelbſt im Gebiete des harmloſen Lebens, im Glück der Natur wird aus den Augen einer ſinnenfrohen Menſchheit eine Erwärmung des tiefſten Seelenlebens, eine Seelenfreude leuchten, die uns doch ankündigt, daß es hier auch eine Sehnſucht und einen Schmerz gebe, die einer Aphrodite, einer Bacchantin fremd ſind; die männliche Würde aber wird uns durch ihr Sinnen und ihre Falten von andern Kämpfen erzählen, als die Feldherrn, Staatsmänner, Redner der plaſtiſchen Welt; und entfeſſelt der plaſtiſch auffaſſende Maler den Sturm der Leidenſchaft, ſo wird er wohl einfacher ſein, die gemiſchten, ſcheinbar widerſprechenden Affecte lieber meiden,

Digitized by Google

aber doch wird auch aus den weniger in's Einzelne durchgeführten Zügen ein inneres Unglück, eine Empörung der Tiefe blitzen, die der Meiſel nicht kennt.

§. 683.

Die Malerei hat aber auch in dieſen Gebieten ihre Grenze. Sie ſoll heftige ſinnliche Bewegung nicht mit Abſichtlichkeit aufſuchen, die Leidenſchaft nicht zu Formen des Ausbruchs ſteigern, welche nur durch Mitwirken des furchtbaren Tones und der wirklichen Bewegung erträglich ſind. Sie kann durch die Mittel des Ausdrucks überhaupt keine Seelenthätigkeit darſtellen, die nur durch Worte verſtändlich iſt, ſonſt verirrt ſie ſich in die Dichtung oder ſogar über das Aeſthetiſche hinaus in das Gebiet des Wahren. Auch Empfindungsmomente, welche ſich in die Innerlichkeit des Tons und Worts zurückziehen, kann ſie nicht feſſeln, ohne ſich in den Bereich der empfindenden Phantaſie zu verlieren.

Die Verirrungen, welche der Malerei nahe liegen, ſind zu §. 658 im Allgemeinen angedeutet; nach einer Seite haben wir dieſelben im weiteren Verlaufe näher kennen gelernt: der Rückgriff in die Plaſtik hat ſeine Erläuterung gefunden und, ſofern er in der Ueberſteigerung des Colorits liegt, der Vorgriff in das Muſikaliſche. Der wichtigſte Theil der Fehltritte liegt nun aber auf dem Gebiete der Bewegung und des Ausdruckes. Die Reihe derſelben beginnt mit der zu großen Vorliebe für heftige oder überhaupt durch Verwicklung, Verkürzungen ſchwierige Bewegung und Stellung. Man kann zunächſt nicht ſagen, daß eine ſolche Neigung in eine beſtimmte andere Kunſt übergreife, ſie erſcheint einfach als einer der Puncte, wo eine an ſich berechtigte Auffaſſung und ſtarkes Selbſtgefühl des künſtleriſchen Könnens ſich unvermerkt in Prahlerei und Manier verrennt, wie bei M. Angelo, deſſen ſpäteres Uebermaaß im Aufſuchen ſolcher Zeichnungs-Schwierigkeiten von der urſprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit ſeiner innerſten Anſchauung ausging. Doch macht ſich in dieſer Behandlungsweiſe allerdings auch ein Auflockern der Grenzen der ganzen Kunſtform nach verſchiedenen Seiten hin ſichtbar. In gewiſſem Sinne nach der Seite der Bildnerkunſt, denn obwohl derſelben Ruhe mehr entſpricht, als heftige Bewegung, ſo liegt doch in ſolcher Bravour, da es ſich hauptſächlich um ein Formen-Aufzeigen handelt, etwas Plaſtiſches, ein Uebermaaß plaſtiſcher Auffaſſungsweiſe; mehr muſikaliſch gemahnt durch die Weichheit der Formen, die Art der Gegenſtände, des Ausdrucks, das Spiel der Verkürzungen bei einem Correggio und das Meiden beſtimmter, feſter Stellungen

Digitized by Google

bei manchen Neueren, z. B. den Engländern. Man kann nun überhaupt von der Seite abſehen, wonach es bei ſolcher Behandlung dem Künſtler hauptſächlich darum zu thun iſt, die Formen in allen Wendungen zu zeigen; dann erſcheint eine über die Bedingungen des Gegenſtands hinausgreifende Vorliebe für das Bewegte im Ganzen als ein Uebertritt in das innere Leben der Phantaſie, wo alle Geſtalten ſchwanken und ſchweben, und da dieß Leben ohne eigentlichen materiellen Niederſchlag ſich in Muſik und Poeſie darſtellt, ſo ſtehen wir unmittelbar vor den beſtimmteren Uebergriffen in dieſe Gebiete. Ein negativer Uebergriff in die Dichtkunſt iſt es, wenn der äußerſte Krampf leidender oder handelnder Bewegung dargeſtellt wird, wie er einen Grad der Häßlichkeit bedingt, welcher nur einer Kunſt erlaubt ſein kann, die uns das Bild blos innerlich vorüberführt, die Vorſtellung des furchtbaren Tons dazu gibt, in welchem das häßlich Furchtbare, was dem Geſichte geboten wird, eine auflöſende Ableitung findet, und welche endlich das Bild überhaupt in einer Succeſſion fortführt. Wie der Laokoon des Bildners nicht mit weitgeöffnetem Munde ſchreien dürfte, auch wenn ihm ſein Leiden mehr, als ein gepreßtes Stöhnen, erlaubte, ſo dürfte es auch ein gemalter nicht und der vor Schmerz brüllende Petrus von Rubens in Köln iſt eine künſtleriſche Sünde, welche durch die rein äußerlich in den Troſtbringenden Engelkindern hinzugegebene Verſöhnung ſo wenig gemildert wird, als in ſo manchen andern Werken, wo für den fehlenden Seelen-Ausdruck der Erhebung über das Leiden dieſes grobſinnlichere Surragot dienen ſoll. Die Märtyrer-Schindereien, die ſich im Mittelalter und ſpäter die Kunſt von dem ſtoffartigen Intereſſe der Religion dictiren ließ, ſind ein graſſes Beiſpiel der Verirrung in eine auch der Malerei verwehrte Steigerung des Häßlichen; hier fehlt nicht nur zum Körperſchmerz der Ausdruck der geiſtigen Erhebung, ſondern zwiſchen beiden auch der Ausdruck des Seelenleidens, in welchem, wie wir geſehen, die Malerei ganz beſonders ihre Tiefe zu entfalten vermag. Poſitiv aber verirrt ſich die Malerei in die Poeſie, wenn ſie malt, was zwar an ſich anſchaulich, aber ohne Worte nicht verſtändlich iſt: Momente, wo ein Innerliches dargeſtellt werden ſoll, was in Figuren zwar ungefähr, aber nicht in der Beſtimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es ſich bei dem gewählten Stoff eben handelt. Man kann einen tiefbrütenden Menſchen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtſein ſpricht, einen ſtudirenden Forſcher, aber nicht Newton, wie er das Geſetz des Falls entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Geſpräch, aber nicht Maria, wie ſie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, ſich von der Glückſeligkeit des ewigen Lebens unterhält (ein Gemälde von Hetſch, vergl. Göthe W. B. 43 S. 87), ein ſcherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo

ein Witzwort die Spitze des Ganzen iſt, gerührte Zuſchauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man anſehen ſoll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird u. ſ. w. Es wäre hier ein ganzes Klagelied über die namentlich jetzt ſo häufige Verirrung in der Stoffwahl zu ſchreiben. — Der Fehlgriff kann aber weiter gehen bis zu ſolchen Stoffen, welche zwar auch in einer Dichtung vorkommen können, aber nur als einzelnes Mittel, weil ſie das Bild bereits in einem blos dienenden Verhältniß zum Gedanken anwenden, wozu eine ungefähre Vorſtellung genügt, die ſich der äußern Darſtellung auch ganz entziehen kann. Hier fällt auch dieß weg, was die vorhergehende Art von Stoffen noch hatte, daß nämlich eine allgemeine Seite am Bild haftet, die noch darſtellbar wäre, hier kann durchaus der Stoff als Ganzes nur durch das Wort ausgedrückt werden. Dieß iſt das Gebiet der Vergleichung (§. 405). Die Parabel iſt meiſt noch darſtellbar, aber als Gemälde iſt ſie eigentlich keine Parabel mehr. Es kann nämlich das Bild, womit die Parabel ihre Lehre veranſchaulicht, für ſich eine gewiſſe ſelbſtändige Schönheit über das Lehrbedürfniß hinaus entfalten, wie z. B. das Bild vom Hirten, der ein verlorenes Schaaf aus dem Dornbuſch rettet. Die Erklärung aber, die man bedarf, um zu wiſſen, daß es ſich hier eigentlich nicht von einem Hirten u. ſ. w. handelt, geht weit über die bloße Notiz hinaus, wie ein Werk der bildenden Kunſt ſie erlaubter Weiſe zu ſeinem Verſtändniß vorausſetzt. Es iſt nur die Geläufigkeit der Bekanntſchaft mit einer Parabel, die dieſen Mangel verdecken kann. Man kann nicht oft genug ſagen, daß das Kunſtwerk ſich ſelbſt erklären ſoll. Die Darſtellbarkeit hört aber ganz auf bei dem bloßen Gleichniß, das zudem nach Belieben auch ein Bild wählen mag, welches in der wirklichen Anſchauung gar nicht vollzogen werden kann, wie das bibliſche vom Balken und Splitter; aber auch dieß hat man gemalt. Wir ſtehen hiemit wieder bei der allgemeinen Frage über die Darſtellung abſtracter Begriffe und abſtract aufgefaßter concreter Begriffe. Hierauf antwortet in der Metaphyſik des Schönen §. 16 und in der Lehre von der Phantaſie §. 444 (von der Allegorie). In der That iſt es nur die geiſtige Leichtigkeit, Beweglichkeit, der durchſichtigere Schein in der Darſtellungsweiſe der Malerei, was für dieſe Kunſt die Verſuchung mit ſich führt, Wahrheiten zu vergeſſen, welche aller Kunſt gelten, ſich recht grundſatzmäßig auf die Allegorie zu werfen und jene Gedanken-Malerei auszubilden, welche mit dem Verfall der Künſte begonnen und in der modernen Wiederbelebung neuen Raum gewonnen hat. Sieht man das Weſen dieſer Kunſt genauer an, ſo zeigt es zwei Seiten, welche ſich zu der Frage über eigentliche oder uneigentliche Darſtellung grundverſchieden verhalten. Die Kunſtweiſe der Malerei iſt wohl in gewiſſem Sinne mehr reiner Schein, als die der Sculptur (vergl. §. 650), aber

ſie iſt gerade durch das Aufgeben der ſchweren Materialität ebenſoſehr vollerer Schein, führt zur ſtreng realen Bedingtheit des Daſeins und weist daher jene mythiſche Abbreviatur ab, welche im Alterthum und Mittelalter als eine geglaubte noch concret war, in der neuern Zeit durch die auflöſende Kraft der Kritik zur Abſtraction der Allegorie ſich erkältet hat. Dieß mußte beim Colorit ſchon berührt werden (§. 674 Anm.). Die Geſchichte unſerer Kunſt wird erſt in voller Klarheit zeigen, wie ihr inneres Geſetz ſie trieb, das Mythiſche immer inniger in das menſchlich Vetrauliche, ganz real Bedingte hereinzuführen, bis die Einſicht ſich aufdrängte, daß dieſes Geſetz andere Stoffe, d. h. die urſprüngliche Stoffwelt verlange. Gerade die Sculptur iſt es vielmehr, die wir durchaus als Götterbildende Kunſt kennen gelernt haben. Was nun die eigentlichen Allegorien betrifft, d. h. (um von unbeſeelten Objecten hier abzuſehen) ſinnbildliche Perſonen und Handlungen ſolcher Perſonen, welche niemals ſtreng zu den mythiſchen Weſen gehörten, ſondern ſchon in der mythiſchen Zeit zwiſchen geglaubter Exiſtenz und bewußter bloßer Gedankenhaftigkeit ſchwebten, oder welche ſogar vom Einzelnen neu erfunden werden ohne weiteren Anſpruch auf Wärme der Illuſion, ſo mag es auch hier im Einzelnen geſchehen, daß der Künſtler durch innige Verſetzung in die verklungene Form der Phantaſie, welche mehr, als Allegorien, welche Götter und Geiſter ſchuf, ihnen einen myſtiſchen Anflug, traumhaften Lebenshauch zu geben vermag, im Ganzen aber bleiben ſolche Bildungen doch in der Malerei viel unwahrer, als in der Bildnerkunſt. Dagegen die Skizze, wie ſie überhaupt das plaſtiſche Moment in der Malerei für ſich fixirt, bewegt ſich hierin freier, willkührlicher. Ebenſo in der Farben-Ausführung die Freske gegenüber der Oelmalerei, denn ſie führt die Erſcheinungen nicht ſo innig in die volle Wärme des Lebensſcheins herein, der die Wolkengebilde einer zweiten Stoffwelt durch die Kraft ſeiner Realität tödtet. Es iſt die Ausführung mit allen Farbenmitteln in der Fülle des Scheins, was gegen Kaulbach's Zerſtörung Jeruſalems (das Staffelei-Bild) die Kritik herausgefordert hat, vorzüglich an dieſem Werke zu zeigen, wie das Nebeneinander des geſchichtlich Wirklichen und des theils Mythiſchen, theils Allegoriſchen ſich gegenſeitig todtſchlägt und die Einheit zerreißt. So viel über die eine der oben unterſchiedenen zwei Seiten. Die Freske iſt es nun, welche uns zugleich auf die andere Seite der maleriſchen Darſtellung führt. Sie benützt das Moment der Feßlung des Scheins an eine Fläche zur Ueberkleidung großer Räume. Dieß Moment iſt es, was naturgemäßer zur gedankenhaften Darſtellung führt, denn die umfaſſenden cykliſchen Entfaltungen einer Idee, welche ſich hier darbieten, können mindeſtens zur Verknüpfung und Zuſammenfaſſung den Mythus und die Allegorie kaum entbehren. Hier mag denn die Wand-

malerei ihr größeres Recht an dieſe Stoffe, wie es an ſich ſchon in ihrer Darſtellungsweiſe liegt, unbefangen, doch beſcheiden und ohne anmaßende Doctrin benützen. — Es geht aus allem Geſagten hervor, daß die plaſtiſche Stylrichtung es iſt, welche vorzüglich verſucht ſein wird, in das Gebiet des Gedankenhaften zu gerathen, das keine wahre Verkörperung zuläßt. Die Skizze, die Freske gehört ja weſentlich zu dieſem Style, der auf die Zeichnung ſich ſtützt, und wir haben hiemit einen Beleg für den Satz in §. 676, 1., daß derſelbe, wenn er einſeitig werde, ſich in das körperlos Gedankenhafte verliere. — Der Schlußſatz des §. ſpricht noch von Uebergriffen in das Muſikaliſche. Solche ſind, wie geſagt, ſchon bei dem Colorit (auch bei der äußern Bewegung) erwähnt, nun aber handelt es ſich vom Ausdruck im Zuſammenhang mit der Stoffwahl: nur zu häufig hat man einen lyriſchen Ton, Empfindungsklang, den der Text eines Liebs mit kurzen Worten in eine blos angedeutete Situation legt, mit der Ausführlichkeit der maleriſchen Mittel zu verkörpern verſucht. Als Beiſpiel iſt ſchon zu §. 543, als dieſer Punct berührt wurde, Leſſings trauerndes Königspaar angeführt; lyriſche Momente aus Göthes Fauſt ſind von Ary Scheffer dargeſtellt worden: ſo ſteht z. B. Mignon einfach da und man ſoll ihr anſehen, daß ſie eben von dem Gefühl erfüllt iſt, das in dem Liede: Kennſt du das Land, oder: So laßt mich ſcheinen, ſich ausſpricht. Hier iſt allerdings der Mißſtand ein anderer, als in jenem Bilde Leſſings: in dieſem haben wir gegenüber dem zu Grund liegenden lyriſchen Stoffe zu viel, in jenem gegenüber der maleriſchen Aufgabe zu wenig, es fehlt an der Ausführlichkeit der Situation, welche die Malerei fordert, weil ſie den Menſchen in die Beziehung auf eine Umgebung ſetzt. Auch ein epiſches Gedicht, wenn es, wie Klopſtocks Meſſias, an ſich mehr Muſik als Poeſie iſt, gibt keinen Stoff für die Malerei. Allerdings gibt es durchaus lyriſche Producte, die doch zugleich für den Maler ein ganz anſchauliches Bild abwerfen, wie z. B. Schäfers Klagelied von Göthe; doch mehr nur für den Illuſtrator, Zeichner, Holzſchneider. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Benützung gegebener Poeſie oder Muſik; der Maler kann überhaupt in den Fehler verfallen, blos muſikaliſche Stimmungs-Momente darſtellen zu wollen, oder einen Stoff, dem an ſich die bildliche Objectivität nicht fehlt, vorher in die zerfließende Unbeſtimmtheit muſikaliſcher Empfindungsweiſe zu tauchen und in entſprechender Styllosigkeit darzuſtellen.

§. 684.

Der eine Zeitmoment, an welchen die Malerei wie die Bildnerkunſt 1.
und mit derſelben Ausnahme (vergl. §. 650 und 613) gefeſſelt iſt, ſoll auch

**2. für ſie der fruchtbare ſein. Ihr entſpricht vorzüglich der Augenblick der höch-
ſten Spannung und ſie iſt dadurch der wirkſamſten, gegenwärtige Handlung dar-
ſtellenden Form der dichtenden Phantaſie verwandt. Schon die mitdargeſtellte
Umgebung fordert ſie auf, von der einfachen zur bewegteren Situation und zur
vollen Handlung fortzugehen, und erleichtert zugleich die *Verſtändlichkeit*
derſelben ohne die Hülfen, deren die Plaſtik bedarf. Doch hat ſie ſich hierin
zu mäßigen, denn ihre Ausführlichkeit in der Ausbreitung des Sichtbaren ge-
bietet ihr, den Gegenſtand, mag er auch durch Straffheit der Wirkung ſeine
Gegenwärtigkeit höchſt fühlbar machen, unter den Standpunct der ruhigen Ob-
jectivität zu ſtellen, welchen die ihren Stoff als ein Vergangenes erzählende
3. Form der Dichtung einnimmt. Die Vortheile dieſer Behandlung belohnen
reichlich für dieſe und alle andern, durch die Schranken der Kunſtgattung auf-
gelegten, Verzichtleiſtungen.**

1. Daß die Malerei trotz der größeren Freiheit und Leichtigkeit ihrer ſämmtlichen Darſtellungsbedingungen doch unter demſelben Geſetze der Bindung eines einzigen Zeitmoments an den Raum ſteht, wie die Bildnerkunſt, iſt ſchon in der allgemeinen Erörterung aufgeſtellt; was zu ſagen übrig bleibt, findet ſeine Stelle im gegenwärtigen Zuſammenhang, wo wir uns mit der Weite der Bewegung und des Ausdrucks, die der Malerei geöffnet iſt, aber auch mit deren Schranken beſchäftigen. Die Malerei hat nun zwar eine ſtärkere Verſuchung, als die Sculptur, dieſelbe Perſon in einer Reihenfolge von Momenten auf Einem Bilde darzuſtellen; dieſe Verſuchung liegt in den Abſtufungen der räumlichen Ferne, welche durch einen naheliegenden Umtauſch der Begriffe als Zeitfernen ſich darzubieten ſcheinen; doch iſt dieß nur für naive Zeiten eine Entſchuldigung und was man einem Hans Memling nachſieht, darf ſich der Künſtler nicht erlauben, den die Bildung ſeiner Zeit über die Grundgeſetze der Kunſtgattungen belehrt hat. Dagegen hat die Malerei ihre ideale Abbreviatur der Zeit, wie die Sculptur: ſie kann verſchiedene Momente einer Handlung in Einen zuſammenziehen, ſie kann Perſonen aus verſchiedenen Zeiten in Einer Compoſition zuſammenſtellen, und zwar nicht nur im mythiſchen Gebiete, wo ſie natürlich mit der Sculptur in dieſer Beziehung gleich geht (vergl. den Schluß der Anm. des §. 613), ſondern auch im rein menſchlichen: denn die Phantaſie hat das Recht, auch ohne alle Anlehnung an einen poſitiven Glauben eine Art von idealem Raum und Zeit auszuſondern, wo Ein Moment mehrere Stadien einer Handlung vereinigt und wo längſt Geſchiedene mit kürzlich Geſchiedenen, ja mit Lebenden in Einem verklärten Kreis zuſammentreten und die ihrem Wirken gemeinſchaftliche Idee darſtellen; Raphaels Schule von Athen iſt ein ſolcher himmliſcher Kreis ohne Mythus.

Digitized by Google

2. Die Malerei iſt wie die Sculptur auf den fruchtbaren Moment gewieſen. Wir haben zu §. 613 drei Stadien unterſchieden: Anlauf, vollen Ausbruch, Ablauf, und gefunden, daß der Bildnerkunſt vorzüglich die dritte dieſer Stufen zuſagen muß. Die Malerei aber als eine Kunſt des bewegten Wurfes, nicht der vorherrſchenden Ruhe, als eine Kunſt des zündenden Ausdrucks, des Affects, der leichteren Auflöſung des Häßlichen wird ein anderes Geſetz haben, als die Sculptur. Natürlich wird ſie den Moment des vollen Ausbruchs weniger ſcheuen, als dieſe; der Bethlehemitiſche Kindermord, die Ermordung der Kinder Eduards mag in vollem Laufe des Schrecklichen zur Darſtellung kommen. Allein nicht nur hat das Häßliche auch für ſie ein Maaß, nicht nur fühlt man auch bei ihr ſtark genug den Mangel des mitwirkenden Tons und der wirklichen Fortbewegung, ſondern ſie theilt mit aller bildenden Kunſt das Gebot, auf die Phantaſie ſo zu wirken, daß ein noch Stärkeres, als das Dargeſtellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzuſtellen übrig bleibt. Daher iſt es ächt maleriſch, wenn ein bekanntes franzöſiſches Bild den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darſtellt, die in namenloſer Bangigkeit in einer Ecke zuſammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen ſieht, oder wenn Delaroche den Moment der Ermordung der Knaben im Tower wählte, wo ſie aufgeſchreckt von einem Geräuſch, das durch ein bellendes Hündchen angezeigt iſt, in Todesangſt von ihrem Lager nach der Stelle ſehen, woher man die Tritte des Mörders vernimmt; doch hat auch Hildebrand zwar den erſten Schritt der Ausführung des Mords, aber nicht das Erſticken ſelbſt dargeſtellt. Solche ſtraffe Spannung, ſolche Stellung auf die haarſcharfe Schneide des Meſſers iſt durch und durch **dramatiſch** und die Malerei erweist ſich als tief verwandt dieſem Zweige der Dichtkunſt, während die Sculptur von epiſchem Geiſte getragen iſt. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darſtellung ganz auf den Moment, faßt eine Summe von Hebeln in eine Spitze zuſammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart ſcharf und ſtraff in die Seele des Zuſchauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Waſſern der Vergangenheit ab. Gegenwärtig in vollem Sinne des Worts iſt alles Werk der bildenden Kunſt und wir werden das Drama als eine Wiederherſtellung dieſer Form innerhalb der Poeſie erkennen; aber die Sculptur ſenkt trotz der handgreiflicheren Form, welche das Gegenwärtige in ihrem Werk annimmt, durch ihre Verſteinerung die Geſtalt wieder in die kryſtallene Grotte, den kühlen Meeresgrund des Vergangenen, die Malerei führt ſie trotz der geringeren Körperhaftigkeit durch das Feuer des farbigen Scheins unmittelbarer in die Luft des heißen Tages der Gegenwart. Neben dem Charakter der Farbe iſt es vorzüglich das

Digitized by Google

Mitdarſtellen der Umgebung, was die Malerei in die bewegte, volle Situation und in die Mitte der Handlung herausführt. Es iſt dieß ſchon zu §. 683 ausgeſprochen, um Darſtellungen lyriſcher Innerlichkeit abzuweiſen (vergl. über ein dem dort erwähnten ähnliches Bild der Mignon von Schadow Hegel a. a. O. Th. 3 S. 186). Die Umgebung iſt ein weſentlich Beziehungsreiches, mit Lebensreizen, Antrieben Geſchwängertes, ſie treibt den Menſchen aus ſich heraus, ſollicitirt ihn von allen Seiten. Die Sculptur iſt wie durch ihren innerſten Geiſt, ſo insbeſondere durch den Mangel an Umgebung im Entfalten von Handlungen gehemmt; ſie bedarf ſchon zum *Verſtändniſſe* der ſymboliſchen Hülfen (vergl. §. 612); die Malerei kann dieſe entbehren: daſſelbe, was die Reize zur Handlung, die Motive enthält, *erklärt* ſie zugleich. Allein die Gegenwärtigkeit der Darſtellung wird doch nicht nur in der Sculptur durch ihr Material und Stylgeſetz abgedämpft; auch in der feurigeren Malerei iſt und bleibt ja die Feſſlung im Raum das Grundbeſtimmende und dieſe Feſſlung gebietet mitten im Sturm auch dem Maler eine Ruhe, eine Objectivität, welche zu der edlen Kühle des Erzählers zurückführt, vor deſſen Auge der Stoff als ein vergangener ſich wie eine Landſchaft ausbreitet. Auch dieſe Kunſt ſoll daher nicht zu ſehr auf ſpannende Wirkung losgehen. Hiezu kommt, daß jene Mitaufnahme der Umgebung, obwohl ſie es hauptſächlich iſt, was ihre Darſtellung beflügelt, ihr dennoch zugleich ebenfalls Ruhe gebietet. Sie iſt eine ausführliche Kunſt, geht in die Breite, hat viel und vielerlei zu geben, ſie braucht dazu Zeit; ungleich weniger, als die Plaſtik, aber ungleich mehr, als die Dichtkunſt. Dieſe Ausführlichkeit, Langſamkeit beſtimmt nothwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe, theilt ihm ein gewiſſes Phlegma, Scheue vor dem Fahrigen, allzu Heftigen, allzu Momentanen mit, führt ihn mehr auf das Zuſtändliche, als auf die Handlung. Die trefflichſten Schulen und Meiſter aller Zeit haben daher die ſtark erſchütternden Momente doch weit mehr gemieden, als man dieß von der freien Beweglichkeit der Malerei eigentlich erwarten zu müſſen meint, und auch im Komiſchen findet man dieſe Mäßigung: die Holländer, nachdem ſie dieß Gebiet erobert, haben im Grund wenig gemalt, was unmittelbar ſtarkes Lachen erregt, ſondern mehr das Lächeln des feinen Belauſchers menſchlicher Natur, Sitte, Schwäche, wie ſie ſich unbelauſcht glaubt und gehen läßt, zu gewinnen geſucht. Der Begriff des Dramatiſchen iſt alſo nur mit Vorſicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewieſen iſt, ſo darf dabei nicht vergeſſen werden, daß dieſes Geſetz der Dämpfung und Beſcheidenheit für immer der ganzen Kunſtform aufgelegt iſt. Sonſt wird der Maler noch leichter, als der Dichter ſelbſt, vom Dramatiſchen in die nervös pathologiſchen Spannungen und in das

Digitized by Google

Theatraliſche ſtatt des Poetiſchen gerathen. Das Letztere beſonders haben wir zu fürchten und uns zu hüten, daß wir mehr, als gut iſt, von den Franzoſen lernen. Niemand verſteht es beſſer, als ſie, den ſchlagenden Moment herauszugreifen, aber ſie ſind es auch, von denen das Uebermaaß, die Abſichtlichkeit, der galvaniſche, zuckende Schlag und der eitle Ausdruck des Wiſſens um den Zuſchauer ausgegangen iſt.

a. Wir haben nun einen Ueberblick über die Schranken unſerer Kunſt; wir haben früher geſehen, daß der Maler nicht dem Muſiker und Dichter überhaupt oder gar dem Lehrer, wir haben jetzt geſehen, daß er auch dem dramatiſchen, für die Bühne wirkenden Dichter nicht in ſein Gebiet greifen, nicht in dem mit ihm wetteifern ſoll, was nur er allein vermag. Dafür vermag der Maler etwas, worin es ihm keine Kunſt oder geiſtige Thätigkeit gleich thut, die nur für das Ohr und Gefühl, nur für das Ohr oder das blos leſende Auge und die innere Vorſtellung darſtellt: die ruhige Ausbreitung der Erſcheinungen als ein Nebeneinander, das vor dem Zuſchauer ſtehen bleibt, daß ſein Auge verweile, nach dem erſten Ueberblick Einzelnes um Einzelnes durchwandle und dann wieder zum Ganzen zuſammenfaſſe. Wir werden ſehen, wie nahe der Muſik und Poeſie die Verführung liegt, dem Maler in ſein Land zu fallen, zu handeln, als könnten ſie ein Bild geben, das dem Auge ſtille hält; da vergeſſen ſie, daß ſie für Verzichtleiſtung auf dieſe Wirkungsart den unendlichen Vortheil der wirklichen Bewegung eintauſchen; umgekehrt vergißt der Maler, welcher malt, als tönten, ſprächen, bewegten ſich ſeine Bilder wirklich, daß er für das Opfer des Verſuchs, alſo zu wirken, den unendlichen Vortheil dieſer ſtillehaltenden räumlichen Entfaltung eintauſcht: „daß doch der gute bildende Künſtler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte"! (Göthe W. B. 43 S. 87.)

§. 685.

Die reiche Welt von Formen, Bewegungen, Affecten faßt ſich nur durch die feſte Einheit des Charakters im Sinne des mit einem beſtimmten Inhalt ſtetig erfüllten Willens zum Bilde der Handlung zuſammen. Die Malerei iſt unerachtet ihres viel weiteren Gebiets und des Unterſchieds ihrer Auffaſſung ebenſoſehr, ja in gewiſſem Sinne noch mehr, als die Plaſtik, Kunſt der Charakterdarſtellung. Wie aber der einzelne Charakter im maleriſchen Styl als eine Willens-Einheit erſcheint, die einen mannigfaltigeren und verwickelteren Stoff beherrſcht, ſo iſt auch die Mannigfaltigkeit der Charakterbilder überhaupt, verglichen mit der ſparſamen Typen-Bildung der Plaſtik, in der Malerei eine

Digitized by Google

unendliche. Auch das gemeſſene Pathos des mehr plaſtiſchen Styls entfernt ſich weit von jener Einfachheit und Sparſamkeit.

Wir haben geſehen, daß die Kunſt der Malerei durch ihr innerſtes Weſen zur Handlung, zum Dramatiſchen geführt wird; damit iſt bereits vorausgeſetzt, daß die Welt des Ausdrucks, der Affecte zu ihrem Kern und Mittelpunct den Charakter habe, denn nur dieſer handelt. Es iſt nun, wie alle andern, ſo auch dieſes Moment aus der allgemeinen Erörterung (§. 654) noch einmal ausdrücklich aufzunehmen und als feſter Schlußpunct um ſo mehr an die Spitze zu ſtellen, weil uns die ethiſche Einheit in dem unendlichen Reichthum von Formen, Arten der Bewegung und des innern Ausdrucks ſcheinen kann verloren gegangen zu ſein. In der That gibt es für die Malerei eine Verſuchung, charakterlos zu werden, Eigenſchaften, Kräfte, Neigungen, Stimmungen, Leidenſchaften darzuſtellen, aber keinen Charakter. Man warnt ſonſt die Malerei vor dem Uebermaaße des Charakteriſtiſchen. Dieß hat im vorliegenden Zuſammenhang dieſelbe Bedeutung mit dem Begriffe des Charakterloſen; denn wenn Charakter das Stetige intenſiver perſönlicher Willens-Einheit bedeutet, ſo ſteht dem Ausdrucke derſelben gegenüber die Uebertreibung oder Alleinherrſchaft aller der Züge, welche wir bisher unter dem Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden befaßt haben. Der Begriff des Charakteriſtiſchen wickelt ſich jetzt bis zur völligen Klarheit ab. In §. 625 Anm. 2 hieß es: wer ſich gegen daſſelbe erklärt, fühlt plaſtiſch; jetzt: wer ſich dafür erklärt, fühlt maleriſch. Allein nur die ungleich bunter gebrochene Peripherie, noch nicht den Kern dieſer Peripherie hat man erfaßt, wenn man das Charakteriſtiſche im gewöhnlichen Sinne als Grundzug der Malerei geltend macht. Das Charakteriſtiſche umfaßt die Charakterzüge im untergeordneten, nicht im intenſiv ethiſchen Sinne des Worts. Es ſind die Naturbedingungen: das Gepräge des Volks, Stamms, Alters, Geſchlechts, Zuſtands; die Bedingungen der eingewöhnten Thätigkeit: der Stempel des Standes, der Culturformen u. ſ. w.; es ſind die Züge der beſonderen Kraft, Empfindung, Neigung, Leidenſchaft, momentan oder eingewurzelt; es iſt die unendlich eigene Miſchung der Kräfte im Individuum, wie ſie angeboren iſt und wie ſie ſich vor der Zeit der eigentlichen Charakterbildung zu jenen irrationalen Einheiten bis zur Grille und Abſonderlichkeit ausbildet, die wir in §. 625, Anm. 2 vom plaſtiſchen Charakter fern gehalten haben. Das Alles iſt, wie wir uns hinreichend überzeugt haben, in der Malerei zur äſthetiſchen Geltung erhoben; aber es iſt, wie ſich alſo nunmehr ergibt, nicht der Charakter, ſondern nur das Polygon, deſſen Axe er ſein ſoll, das Farbenpriſma, zu dem er ſich als die Einheit des bedingenden Lichtes verhält.

Digitized by Google

Die Verſuchung, dieß Alles auszubilden und den Kernpunct wegzulaſſen, das Charakteriſtiſche ohne Charakter zu geben, dieſem durch jenes den Weg zu verſperren, iſt der Malerei dadurch nahe gelegt, daß ſie die einzige bildende Kunſt iſt, die ſich in den Beſitz der Mittel geſetzt hat, die ganze Welt des Beſondern und Einzelnen in dieſem Umfang darzuſtellen; eine Eroberung verführt leicht zum Uebermuth, ein Vorrecht zum Mißbrauch. Es iſt jedoch dieß nicht die einzige Verſuchung; von anderer Seite kommt eine andere, die aber ebenfalls der Art iſt, daß ſie zum Charakterloſen zu verleiten droht. Iſt der Maler von jener Seite verſucht, lauter Ecken und Schärfen ohne Centrum zu geben, ſo lockt ihn von dieſer das Landſchaftliche, das Stimmungsvolle zum Zerfloſſenen, zur Auflöſung aller Beſtimmtheit in hinſchmelzender Empfindung, ſo daß nun nicht beſtimmte Farben und Formen, ſondern ſchwankende Nebel den Lichtkern, die Sonne des Charakters erdrücken. Allein dieſe ganze Welt des Unbeſtimmten, Ahnungsvollen, wie jene Welt des ſcharf Beſtimmten ſoll ja nur der Stoff ſein, durch deſſen Beherrſchung der Charakter im engern Sinne des Worts deſto völliger ſeine Kraft zeigt. Die plaſtiſch aufgefaßte Perſönlichkeit erſcheint nur unmittelbarer als Charakter; ſie gibt ſich directer als ſolcher zu fühlen, weil der Wille eine einfachere, ungebrochenere Welt von Kräften und Eigenſchaften beherrſcht, der plaſtiſche Charakter iſt runder, planer; der maleriſche gleicht dem gothiſchen Bau, der eine faſt unüberſehliche Fülle von Einzelnem, von ſcharfen Spitzen und ſtimmungsvollen Wölbungen in der gemeinſamen Richtung nach dem Gipfel zuſammenzufaſſen hat, er iſt weſentlich verwickelt, ſcheinbar, ja wirklich widerſpruchsvoll, aber nur um ſo einheitlicher, denn die ſtärkere Einheit iſt eben die, welche mehr Gegenſätze und Einſeitigkeiten, centrifugale Kräfte, Widerſprüche beherrſcht. Der Einheitspunct wird um ſo mehr markirt, je mehr Stoff ſeiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird. Der plaſtiſche Charakter fällt ſtärker in's Gewicht, der maleriſche faßt ſich aus ſcheinbarer Zerſplitterung zu ſchneidigerer Spitze zuſammen. — Zu allen andern Quellen der Mannigfaltigkeit und prismatiſchen Kanten, durch die das einfache Licht des Charakters in das Bunte getheilt wird, kommt nun noch von ſubjectiver Seite die losgegebene Freiheit der Auffaſſung. Wie die Welt, die er darſtellt, ſo iſt ja auch der Geiſt des Künſtlers ein vielſeitigerer, vieltönigerer geworden. Hiemit erſt haben wir den Inbegriff der Urſachen beiſammen, wodurch in der Malerei nicht nur der einzelne Charakter für ſich mannigfaltiger wird, ſondern nun auch eine Unendlichkeit verſchiedener Charakterbilder ſich erzeugt, von denen jede eine Welt für ſich iſt. Im claſſiſchen Ideal war die Vielheit der Charakterwelt durch einen geſchloſſenen Kreis von Göttern und Heroen mit jener „zarten Linie der bloßen Modification des

Digitized by Google

Allgemeinen" beſchränkt und gebunden. Ein ſolcher kann ſich in der Malerei nicht bilden wie in der jenem Ideal innig angehörigen Sculptur. Wohl zeigt ſich auf dem Standpuncte der mythiſchen Anſchauung auch bei ihr ein Anſatz zu einem Geſtaltenkreiſe ſtehender Typen, für deren Behandlung plaſtiſche Gleichmäßigkeit des Styls gefordert wurde; allein wie wenige ſind deren geweſen: Chriſtus, Paulus, Petrus, etwa noch Johannes, das iſt im Grund Alles; und wie bald dringt auch in dieſe wenigen Typen die Individualität, die unendliche Verſchiedenheit der Auffaſſung ein, bis ſie endlich den transcendenten Geſtalten-Auszug ſprengt und in die ungemeſſene Vielheit der geſchichtlichen Charakterwelt auflöst! Es geht dann die rein maleriſche und die mehr plaſtiſche Stylrichtung auseinander. Wir haben geſehen, daß auch die letztere zwar ein ſparſameres Maaß des Beſonderen und Individuellen, als die erſtere, aber doch ein volleres, als die Bildnerkunſt, ihren Geſtalten zuwiegt; nun, da von der dieſe Züge beherrſchenden Willens-Einheit die Rede iſt, haben wir den Unterſchied der zwei Style nach dieſer Seite noch einmal in's Auge zu faſſen. Wie die mehr bildneriſche Richtung die empiriſchen Formen ſtrenger reduzirt, ſo wird ſie auch die ſie beherrſchende Kraft, den inneren ethiſchen Kernpunct einfacher auffaſſen. Das negativ Pathetiſche liegt ihr ferner, der ungetheilte Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein ſtarker Wille als ſtetige poſitive Wärme die ganze perſönliche Erſcheinung ausfüllt, iſt ihr Gebiet, der großartige Ernſt einer einfachen männlichen Würde eine ihrer mächtigſten Wirkungen. Die ernſten Männergeſtalten der großen italieniſchen Meiſter, eines Leonardo da Vinci (vorzüglich im Abendmahl), eines Raphael (vorzüglich in den Stanzen und Tapeten) haben wir ſchon in anderem Zuſammenhang (zu §. 679 und 681) angeführt und in gewiſſem Sinne plaſtiſche Naturen genannt. Und doch wie tief iſt dieſer Unterſchied, wenn man insbeſondere bedenkt, daß dieſe würdevolle Männerwelt aus der immer fließenden Quelle des realen Stoffgebiets geſchöpft in's Unendliche fortſetzbar iſt, während dort der Kreis geſchloſſen war! Vom ſtreng maleriſchen Styl dagegen unterſcheidet ſich dieſer mehr plaſtiſche nothwendig durch eine ſehr beſtimmte Grenze, wenn man den Begriff des Charakters im allgemeinen, nur formellen Sinne nimmt. Dann kann er ebenſogut, als die Herrſchaft des Willens über das Natürliche und angeborne Individuelle, auch eine Verhärtung oder zerſtreute Entfeſſlung des letzteren, alſo ein blos Charakteriſtiſches, das ſich ſtatt des Charakters ausgebildet hat, er kann ſogar völlige Charakterloſigkeit bezeichnen. Wir haben auch dieſen Stoff von der Sculptur abgewehrt (§. 625 Anm. 2); der plaſtiſche Styl in der Malerei wehrt ihn ebenfalls ab, der entgegengeſetzte nicht. Der Jähzornige, Eitle, Geſchwätzige, der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump, Windbeutel hat hier freien Eintritt;

Digitized by Google

Sophokles kann uns keinen Falſtaff geben, wohl aber Shakespeare. Nur bei dem großartig Böſen beginnt wieder Gemeinſchaft des Stoffes für beide Stylrichtungen. — Schließlich noch ein Wort über die Frage, wie ſich denn die Forderung, daß der Charakter Mittelpunct und Spitze der maleriſchen Aufgabe ſei, zu der Verſchiedenheit der Zweige verhalte, da der Maler doch nicht immer und überall Charakter darſtellen kann. Die Antwort iſt: wir werden vorerſt nur überhaupt verlangen, daß es der Malerei in keiner Epoche an der Ausbildung der Zweige fehle, wo der intenſive Charakter-Ausdruck ſeine Stelle findet: an kräftigem Anbau der Hiſtorienmaleri, des höheren, ernſten Genre, einer tüchtigen, gediegenen Porträtmalerei; das leichte, komiſche Genre, die verſchiedenen Uebergänge zwiſchen dieſem und der Hiſtorie mögen dann die kleinere, gemeinere, ungebundenere, grillenhaftere Charakterwelt mit freiem Humor ausbeuten. Ob derſelbe Künſtler ſowohl des einen, als auch des andern Gebiets mächtig iſt, davon kann ganz abgeſehen werden, wenn nur die Kunſt überhaupt außer einem Zeuxis, dem Ariſtoteles das Ethos abſpricht, auch ihren Polygnot aufzuweiſen hat, den er Ethographos nennt. Der Verfall iſt da, wenn der plaſtiſche Styl, zum Formaliſmus herabgekommen, jede Härte und Ecke zur ſüßen Welle abrundet und von einem Colorit unterſtützt wird, das jedes Mark der lebensvollen Miſchung im lauen Reize ſanfter Mitteltöne oder im abſtracten Effecte ungebrochener Hauptfarben auslöſcht. Daß freilich auch die leichteren Gebiete, welchen nicht direct die intenſive Charakterdarſtellung zuzumuthen iſt, in einem gewiſſen Sinne Charakter haben müſſen, dieß bedarf nach Allem, was vom Styl überhaupt und insbeſondere von der Wechſelwirkung der zwei Stylrichtungen geſagt iſt, keiner weiteren Ausführung. Das Charakterloſe ſoll nicht charakterlos, das Windige ſoll nicht windig dargeſtellt werden. Auch die Landſchaft ſoll charaktervoll ſein; der Unterſchied der Style in dieſem Gebiete verhält ſich zum Begriffe des Charakters nur ebenſo wie in der eigentlichen Darſtellung deſſelben Plaſtik und Malerei.

§. 686.

In der maleriſchen Compoſition wird dem Prinzip der linearen Gliederung die Einfachheit der Geltung entzogen durch die Wirkungen der mitdargeſtellten Umgebung, der Perſpective, namentlich aber des Lichts und der Farbe: das Gemälde iſt ebenſowohl eine Licht- und Farben-Einheit, als eine Linien-Einheit. Das äſthetiſche Gewicht kann mehr auf der erſten oder zweiten liegen, aber auch im letzteren Falle, wo entweder auf die Gegenſtände überhaupt oder auf die Schönheit ihrer Formen verglichen mit dem Werthe der all-

Digitized by Google

gemeinen Medien der höhere Werth gelegt iſt, ſind allgemeine Feſtſtellungen von ſolcher Beſtimmtheit, wie in der Plaſtik, nicht möglich.

In der Herrſchaft der Linien-Verhältniſſe bei der bildneriſchen Compoſition haben wir einen Ausdruck ihrer innern Verwandtſchaft mit der Baukunſt gefunden (§. 626, 1.). Man ſagt nun wohl auch von einem Gemälde: es baut ſich ſchön, aber es muß ſich nicht nothwendig ſchön bauen; wenn Anderes, was neben der Linienbildung die Harmonie des Ganzen zu begründen hat, auf eine befriedigende Weiſe wirkt, ſo mögen die Linien an ſich immerhin weniger ſchön, im Einzelnen ſelbſt nicht ſchön, ja unſchön ſein, man ſagt dennoch nicht: es baut ſich nicht ſchön, weil man von dem ſich Bauen jetzt abſieht; tritt aber dieß Andere nicht als Erſatz ein, dann ſagt man es. Als das erſte Moment, das die Aeſthetik der Linie beſchränkt, führt der §. die mitdargeſtellte räumliche Umgebung auf. In Raphaels Schule von Athen treten Plato und Ariſtoteles als die Hauptfiguren hervor; ſie ſtehen auch oben auf der Treppe, über welche die ganze Compoſition ſich ausbreitet, aber nicht allein, ſondern umgeben von Schülern und weiteren zur Seite aufgeſtellten Gruppen. Nach plaſtiſchem Geſetz müßte ihre Bedeutung viel entſchiedener durch die Wirkung der Höhe ausgedrückt ſein, ſie müßten weit beſtimmter die Spitze einer ungefähren Pyramide darſtellen. Nun aber wölbt ſich über dieſer oberſten Gruppe die prachtvolle Halle und das Auge fühlt die herrliche Wölbung wie eine Art von räumlich dargeſtellter Erweiterung der geiſtigen Größe der zwei Hauptfiguren. Natürlich wird dieſe Art von Zuwachs noch eine beſondere Bedeutung durch die Beleuchtung und Farbe erhalten können, von welcher vorerſt noch nicht die Rede iſt. Das zweite Moment iſt die Perſpective. Wir haben geſehen, wie ſie mit ihren drei Gründen zu den Abſtufungen und Arten der Idealität ſich verhält: in gewiſſer Weiſe idealiſirt die Ferne, in gewiſſer die Nähe, dieſe im Sinn der kräftigen Behauptung des in ſich geſchloſſenen Daſeins, jene im Sinn der Auflöſung in das Unendliche. In der Sculptur wird die höhere Bedeutung einer Perſon äußerlich in den Raumverhältniſſen durch die Höhe und durch die Stellung in der Mitte, im Relief auch durch Stellung an den Enden einer Reihe ausgedrückt; in der Malerei aber muß dieſes plaſtiſche Geſetz eben durch die hinzugetretene Richtung in die Tiefe auf's Mannigfaltigſte modificirt werden. Freilich iſt dieß nach Zweigen verſchieden; in der Landſchaft wird in der Regel die höchſte Wirkung in der Ferne ſich ſammeln, in der thieriſchen und menſchlichen Darſtellung wird es dabei bleiben, was wir ſchon aufgeſtellt haben, daß die bedeutenderen Individuen den Vordergrund oder näheren Mittelgrund einnehmen; die Ferne wird uns alſo hier die Aufſuchung einer ungefähren Beſtimmung des Compoſitions-

Digitized by Google

geſetzes in der Beziehung der Höhe und Breite weniger erſchweren. Die Bedeutung der Ferne iſt es nun aber, die uns unmittelbar auf die Farbe führt, denn ſie vollendet ſich ja erſt durch die Luftperſpective, durch Licht und Farbe überhaupt: ſoll ſie ideal wirken, dem auf den Hintergrund verwieſenen Gegenſtand das höchſte Intereſſe leihen, ſo muß Beleuchtung und Ton ihn heben, wie z. B. die in der Abendſonne glühenden Bergesgipfel am äußerſten Horizont. In Licht- und Farbengebung hebt ſich die Zeichnung beziehungsweiſe auf: ſo hebt ſich denn auch die Compoſition als räumliche Anordnung beziehungsweiſe in die Compoſition als Farben-Ordnung auf, vollendet ſich erſt in ihr. Wir ſagen: beziehungsweiſe, und auch der §. ſtellt nichts Abſolutes auf, ſondern beſchränkt ſich auf ein „ſowohl, als auch". Schleiermacher urtheilt anders; er ſetzt das Ganze der Malerei in die Licht- und Farbengebung, er ſagt, die ganze Erfindung werde nur beſtimmt durch die Darſtellung der Geſtalten in den Verhältniſſen des Lichts (Vorleſ. über d. Aeſth. S. 527. 528). Er ſetzt alſo Geſtalten voraus; aber wenn er gerade an dieſer Stelle beſonders betont, was er übrigens als für alle Kunſt geltend behauptet, daß es nämlich nicht auf den Gegenſtand und ſeine Wirkung („das Ethos") ankomme, ſo kann ſolche ausdrückliche Hervorhebung eines allgemeinen Satzes an dieſer Stelle nur den Sinn haben, daß mit dem Intereſſe der Gegenſtände auch das Intereſſe der Linear-Schönheit in der maleriſchen Compoſition rein aufgehen ſoll. Dieß iſt nicht richtig, ſondern heißt der Partei der einſeitigen Coloriſten beitreten, von der wir in §. 676 geſehen haben, wie ſie ſich durch ihr Prinzip bis zum Nihiliſmus, zur Romantik der gegenſtandsloſen Stimmung treiben läßt. Es ſind mehrere Fälle möglich: in jedem derſelben wird die lineare Compoſition relativ unſelbſtändig, in keinem ſo ganz gleichgültig, wie es bei ſolcher extremen Auffaſſung ſcheint. Wir heben, indem wir dieſe Fälle unterſcheiden, den im §. zuletzt aufgeführten hier als den erſten hervor, weil er in vollem Gegenſatze zum einſeitig coloriſtiſchen Standpuncte ſteht: es iſt der, wo auf den Gegenſtänden, d. h. den geſtalteten Körpern, nicht nur überhaupt noch poſitives Gewicht liegt, ſondern auch gefordert wird, daß ſie ſchön in der Form ſeien. Daß nach Maaßgabe des Stoffes und gemäß der Berechtigung, die dem plaſtiſchen Style zukommt, dieß ſo ſein kann, ohne daß darum im Geringſten ein pathologiſches Intereſſe auf den Stoff an ſich fällt, bedarf gewiß keines Beweiſes. Wie ſehr nun auch hier das Geſetz des linearen Aufbaus durch die Geltung der Licht- und Farbenverhältniſſe alterirt wird, erhellt z. B. daraus, daß ſelbſt in einer Landſchaft plaſtiſchen Styls alle bedeutenderen Körper ſich in den einen oder andern Winkel der viereckigen Fläche zu einem ungefähren Dreieck zuſammendrängen können, während die andere Seite relativ leer, flach bleibt; dadurch iſt alle Schönheit der Architektonik,

Digitized by Google

alles Gleichgewicht auf's Tiefſte verletzt, allein dieſe Verletzung wird dadurch aufgehoben, daß auf die andere Seite, in die von Gegenſtänden faſt leere Wagſchaale das ganze Gewicht der Lichtwirkung fällt, wie z. B. in der herrlichen Landſchaft Claude Lorrains in Dresden: hohe, gewaltige Fels- und Gebirgs-Gruppe, mit einem Vulcan im Hintergrund, rechts, links nur die Meeresfläche, aber herrliche, kühlend friſche Morgenbeleuchtung. Trotz dieſer Durchkreuzung des räumlichen Rhythmus durch einen Rhythmus ganz anderer Art wird aber für die Seite, auf welcher die Fülle der Gegenſtände ſich gruppirt, in dieſem Styl eine Wohlordnung gefordert, ein harmoniſcher Aufbau der Linien durchgeführt, von andern Compoſitionen nicht zu reden, wo das Ganze nach allen Seiten ſich ſo ſchön baut, daß es ſelbſt ohne Farbe durch den Rhythmus der Formen Auge und Sinn erfreuen müßte. Von dieſem Fall unterſcheiden wir einen zweiten, wo die Gegenſtände überhaupt noch poſitive Geltung behaupten, aber das äſthetiſche Intereſſe ſich aus der Schönheit der Formen herauszieht und dem Ausdrucke zuwendet, wie er ſich durch individuelles Gepräge vertieft und ſteigert. Es wird noch darauf geſehen, wie die Maſſen im Ganzen und Großen ſich bauen, aber nicht mehr der edle Fluß der Linie gefordert; das Colorit thut ſich bereits als die bedeutendere Macht hervor, die Stimmung beginnt in den Vordergrund des Intereſſes zu treten: wir befinden uns im ächt maleriſchen Style, der jedoch dem plaſtiſchen noch gewiſſe poſitive Zugeſtändniſſe macht. Endlich aber erhält das rein maleriſche Element entſchieden das Uebergewicht, die äſthetiſche Geltung der allgemeinen Medien in ihrer Durchdringung mit der Localfarbe überflügelt die der Gegenſtände. In einer kleinen Landſchaft der Leuchtenbergiſchen Galerie von Ruysdael ſah man von Gegenſtänden faſt nichts: eine grasbewachſene Ebene mit einem Wege, ein paar ferne Windmühlen, im Hintergrunde etwas von der Stadt Harlem; es war die Luft, der Himmel, der matte Sonnenſtrahl, der ſich zur Erde ſchleicht, der Ton, die wunderbar anziehende Melancholie der gedrückt nebligen Stimmung, worin der ganze Accent des Bildes lag. Wiegt nun das Colorit in dieſem Grade vor, ſo fragt man allerdings nach der linearen Anordnung als ſolcher nicht mehr, ſie iſt von vornherein ganz nur in Rückſicht auf die in den allgemeinen Medien liegende Wirkung componirt; doch nicht ſo ganz verſchwindet ſie hinter dieſer, daß ſie und mit ihr die Bedeutung der geſtalteten Körper gleichgültig würde, wie denn in dem angeführten Beiſpiel der Künſtler recht mit tiefem Sinn die Linien ſeiner öden Fläche, des brüchigen Wegs u. ſ. w. angeordnet hat, um uns Luſt zu erregen, hinzuziehen durch den Nebel nach der fernen Stadt und zu ſehen, wie es ſich doch auch in der umflorten Luft des feuchten Flachlandes behaglich leben läßt. Aus dem Allem folgt, daß lineare und coloriſtiſche

Digitized by Google

Compoſition in verſchiedene Verhältniſſe zu einander treten können, daß jene in verſchiedenen Graden, irgendwie immer, wiewohl niemals bis zur abſoluten Unterdrückung die Selbſtändigkeit ihrer Geltung an dieſe verliert. Daher vertheilt ſich denn in der Lehre von der Malerei, was über die Compoſition zu ſagen iſt, an zwei Stellen: ein Haupttheil davon iſt ſchon in dem Abſchnitt über Schattengebung und Farbe enthalten, indem dort gezeigt werden mußte, durch welche Mittel die Harmonie in dieſer Beziehung zu bewerkſtelligen iſt; der andere Theil aber, der hier folgt, iſt mehr negativ, als poſitiv, und hat vor Allem darzuthun, daß und warum über die lineare Seite der Compoſition nur Weniges feſtzuſtellen übrig bleibt. Gewiſſe ungefähre Beſtimmungen müſſen jedoch möglich ſein und wir werden dieſelben aufſuchen, nachdem erſt ein Punct beleuchtet iſt, aus welchem ſich noch weitere Einſchränkungen ergeben.

Zum Schluß iſt hier noch ein Wort über Schleiermachers Behauptung zu ſagen, daß es überall auf den Gegenſtand nicht ankomme. Er hat den Werth des Stoffs im Verhältniß zum Werthe der Form überhaupt im Auge; dieſe Frage iſt eigentlich eine andere, als die, wovon es ſich hier handelt: man mag von jenem Verhältniß im Allgemeinen denken wie man will, ſo kann man doch anerkennen, daß im Gemälde die Gegenſtände mehr Bedeutung haben, als Schleiermacher ihnen zuſchreibt, denn dabei handelt es ſich, wie ſchon geſagt, von gar keinem ſtoffartigen Intereſſe, das dieſen Gegenſtänden beigelegt würde, als ob der Anſchauende nun mit Liebe oder Haß dem Inhalte des Dargeſtellten ſich zuwenden und darüber die Kunſtform vergeſſen ſollte, ſondern es handelt ſich von mehr oder weniger Geltung der Gegenſtände als geſtalteter Körper ganz innerhalb der Kunſtform und des reinen Kunſt-Intereſſes gegenüber der Geltung der allgemeinen Medien. Man könnte ja Schleiermacher vorwerfen, er wende nun dieſer Seite, da er alles Gewicht auf ſie allein legt, ein pathologiſches Intereſſe zu, allein dieß wäre eine Erſchleichung, denn er hat ſich nur darin geirrt, daß er durch Verſchleppung einer allgemeinen Frage gegen die eine der zwei Seiten eines rein äſthetiſchen Verhältniſſes ungerecht geworden iſt. Weil aber allerdings in der Farbe ein Anreiz zu pathologiſcher Wirkung überhaupt nahe liegt, ſo mag über dieſe allgemeine Frage, obwohl wir ſie längſt hinter uns haben, hier noch einmal ausdrücklich auf §. 15, Anm. 1, §. 19 Schluß d. Anm., §. 55, Anm. 2, auf die zweimal aufgenommene Darſtellung des Verhältniſſes des Schönen zum Guten und Wahren, ferner auf §. 236, Anm. 3, §. 381, Anm. 2, §. 393, Anm. 1 verwieſen werden, um in Erinnerung zu bringen, in welchem Sinne das Object, d. h. der Gehaltwerth des Stoffs im Schönen niemals gleichgültig ſein kann. Dieſer Gehaltwerth geht in die reine Form auf, es iſt aber nicht gleichgültig, **was** aufgegangen iſt. Der Maler kann

Digitized by Google

ſowohl durch Farbenreiz, als durch Form und Bewegung unſer Gefühl verkehrter Weiſe zu dem hinlenken, was ſinnlich oder ſittlich am Gegenſtande unſerer Vorliebe entgegenkommt oder unſere Abneigung weckt, aber wenn er dieß unterläßt, wenn er vielmehr jeden Gegenſtand ſo behandelt, daß wir im Einzelnen ein Ewiges dargeſtellt ſehen, ſo darf darum innerhalb dieſer allgemeinen Durchläuterung doch keineswegs überſehen werden, wie die Gegenſtände in ſpezifiſch verſchiedener Art, Tiefe und Fülle das Ewige ausdrücken. Und ſo iſt es denn auch nicht einerlei, ob das maleriſche Licht auf Waſſer oder Land oder Bäume oder Menſchen fällt, und darum auch nicht einerlei, in welchen Linien-Verhältniſſen dieſe Geſtalten ſich darſtellen. Nur ſoviel ſehen wir zunächſt, daß über dieſe Verhältniſſe ſich noch weniger Feſtes beſtimmen läßt, als in der Plaſtik.

§. 687.

1. **Die Aufzeigung innerer Geſetze in der Compoſition wird auch dadurch erſchwert, daß die Form der Umgrenzung eines Gemäldes keineswegs immer durch rein künſtleriſche Gründe, ſondern ebenſo häufig durch die Geſtalt der**
2. **Wandfläche beſtimmt wird, welche es zieren ſoll. Im innern Weſen der Malerei iſt es begründet, daß die äußerſte Grenze ihres Werks durch eine beſondere Einfaſſung bezeichnet wird.**

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt trat uns deutlich und einfach der Unterſchied einer Länge-Compoſition und einer Pyramiden-ähnlichen Höhe-Compoſition entgegen; das quadratiſche Feld bei einer Gattung des Reliefs (nebſt Medaillon-Form) ſtand in der Mitte. Da die Malerei auf der Fläche darſtellt wie das Relief, aber durch die Tiefe, die ſie voraus hat, ihre Gruppen mehr verflechten, Gegenſtände aller Art enger verbunden darſtellen kann, als dieſes, ſo wird im Allgemeinen das regelmäßige Viereck, auf welchem, namentlich in der Metope, auch das Relief zu geſchloſſeneren Gruppen ſich zuſammenzieht, zur herrſchenden Durchſchnitts-Form werden; und damit ſcheint wenigſtens eine Anknüpfung gegeben für den Verſuch, ein Geſetz der Anordnung der darzuſtellenden Gegenſtände aufzufinden. Wären nun die unendlichen Abweichungen von dieſer mittleren Form nur durch innere Gründe bedingt, ſo wären dieſe zunächſt in ihren Hauptmomenten zu ſuchen und ſo ſcheint der Weg zur Aufſtellung feſter Beſtimmungen über die Compoſition ohne weitere Unterbrechung eröffnet: in der Landſchaft z. B. entſteht Ueberhöhung des Vierecks, wenn die Darſtellung des Luftlebens zur Hauptſache wird, im Genre und in der Hiſtorie dann, wenn Gruppe oder Gruppen ſich

ſo zuſammenſchließen, daß ihre Vereinigung auf den Gliederbau Einer Geſtalt hinweist, wie ihn das Porträt gibt, nur daß nothwendig die Baſis ſich mehr ausdehnt; andere künſtleriſche Bedingungen ziehen umgekehrt das Viereck in die Länge bis zum Relief=artigen Streifen, man würde auch hier ein Ungefähres über die damit zugleich gegebene Art der Anordnung im Bilde zu beſtimmen ſuchen u. ſ. w. Allein die Motive ſind ja ebenſo häufig zunächſt rein äußerlich gegeben, als frei vom Künſtler beſtimmt, damit dringt eine Mannigfaltigkeit von Formen ein, welche gar nicht weiter verfolgt werden kann. Bei der Freske iſt die architektoniſche Fläche in unendlich verſchiedenen Figuren, ſelbſt Dreiecken, Kreis=Ausſchnitten jeder Art und Abſchließungen derſelben mit der geraden Linie gegeben; für das Oelbild iſt es nicht nur eine beſondere Conſtruction wie der Hochaltar, ſondern in monumentalen oder Privatgebäuden ebenfalls die Dehnung der Wand, was oft genug die Grundgeſtalt beſtimmt; die Venetianer z. B. haben ganz beſonders die Längen=Compoſition geliebt und demgemäß die Figuren mehr auseinandergezogen, als ſtreng verbunden, eine ſtarke Neigung, gebückt Anbetende aufzureihen, hängt damit zuſammen und bei einem Baſſano läuft dieſe Neigung zuletzt dahin aus, daß er durchaus ſeine Figuren zur Erde bückt und drückt: dieſe Neigung der Schule ſcheint durch die häufige Aufgabe, die langen Wände der Palaſtſäle mit großen Gemälden zu ſchmücken, veranlaßt zu ſein. So mögen ſich ſtehende Gewohnheiten bilden, im Allgemeinen jedoch wird frei nach Maaßgabe der einzelnen Aufgabe die äußere Bedingung dem Künſtler zu einem innern äſthetiſchen Motive werden, wofür es wohl kein höheres Beiſpiel gibt, als die Compoſition der ſixt. Madonna Raphaels, wo mit der überhöhten Form der Prozeſſionsfahne einer der erhabenſten Kunſtgedanken aller Zeit im Geiſte des Künſtlers zuſammenwuchs; allein die Umbildung eines äußern Motivs zu einem innern verändert nichts an der unberechenbaren Natur des erſtern, wie ſie in der Mannigfaltigkeit der Zufälle liegt, und ſomit miſcht ſich hier eine neue Beziehung ein, wodurch die Seite der Compoſition, die etwa durch allgemeine Sätze beſtimmbar iſt, mit einer breiten Schichte von Unbeſtimmbarem umlagert wird.

2. Das Bildwerk nimmt ſich wie alle Kunſt ein Stück Welt und erhöht es zum Ausdruck des Weltganzen, aber da es nur mit der geſchloſſenen organiſchen Geſtalt zu thun hat, ſo ſchließt ſich dieſe, zufrieden, durch ein Poſtament vom gemeinen Boden getrennt zu ſein, durch ſich ſelbſt, durch ihre Kunſtform von der Welt ab. Die Malerei aber, da ſie zu den Geſtalten ihren Raum gibt, ſtellt im engeren Sinn einen Ausſchnitt aus der Welt vor uns hin; gerade, weil ſie die organiſche Geſtalt nicht aus ihren Umgebungen herausſchneidet, muß ſie da durchſchneiden, wo doch das Object (Erde, Waſſer, Luft u. ſ. w.) continuirlich weiter läuft.

Digitized by Google

Welche beſondere Schwierigkeit hiedurch für die Compoſition entſteht, darüber vergl. §. 501, wo die richtige äußere Begrenzung als letzte Pflicht derſelben aufgeſtellt und gerade auch am Beiſpiel der Malerei erläutert iſt. Daß es nun gerade an dieſer Grenze, wo die Fläche des Gemäldes endigt, genug ſei, um einen Ausſchnitt des Lebens zu geben, der künſtleriſch ſo beſchaffen iſt, daß man die gemein empiriſche Unendlichkeit des Vorbilds darüber vergeſſen kann, das bezeichnet der Rahmen, der mit der Frage über Grundformen der Compoſition, von der es ſich hier eigentlich handelt, natürlich nichts weiter zu thun hat, weil er nur die ſchon fertige Grundform noch weiter bezeichnet, von dem wir aber hier Einiges ſagen, weil er doch keineswegs bedeutungslos iſt. Er gibt zunächſt der Grenze Nachdruck für das Auge, er unterſtützt durch ihre Hervorhebung die Phantaſie, ſich loszuſagen von den empiriſchen Objecten des Auges, er gleicht einer Fenſter-Einfaſſung, die uns mit deutlichem Rande unſern gewöhnlichen Wohnraum von der Oeffnung unterſcheidet, durch die wir in eine ſchöne Landſchaft hinausſchauen, nur daß es ſich hier von dem Blick in eine andere, eine ideale Welt handelt. Man kann es auch umkehren und mit Hegel (Aeſthetik Th. 3 S. 79) ſagen, er ſtelle die Thüre der Welt dar, durch welche die ideale Erſcheinung zu uns in die gemeine Welt hereinſchreitet. Es iſt dadurch begründet, daß er eine kräftige, nachdrückliche Form haben ſoll, damit er die Grenze zweier Welten hinlänglich markire; aber auch ſchön ſoll er ſein, er ſoll ausdrücken, daß die empiriſche Welt den Saum, an welchem ſie den Ausblick in die ideale öffnet, feſtlich ſchmückt oder daß die hereinſtrahlende Idealwelt dieſen Saum mit ihrem Lichte ſtreift. Der Goldglanz eignet ſich ganz beſonders für dieſen Ausdruck. Natürlich aber darf die Pracht nicht ſoweit gehen, daß das Verhältniß ſich umdreht, indem der Saum der empiriſchen Welt ſo eitel ſich aufputzt, daß der empfangende Theil den hohen Gaſt überglänzt. Nähere Erörterung der Frage, wo dunkler Rahmen beſſer angebracht ſei u. ſ. w., iſt gar nicht außer Zuſammenhang mit dem ächten Kunſt-Intereſſe, würde aber hier zu weit führen.

§. 688.

Aus dieſen Gründen läßt ſich die Art der Anwendung, welche die allgemeinen Compoſitionsgeſetze in der Malerei finden, nur in folgender Hervorhebung einzelner Puncte ausdrücken. In der Darſtellung einer einzelnen Geſtalt iſt der Formen-Rhythmus, wie er im Rhythmus des Lichts und der Farbe noch ſeine äſthetiſche Geltung behauptet, durch den Organiſmus gegeben. Für die Zuſammenſtellung mehrerer ergibt ſich auf dem Standpunct unentwickelter, bei der zweiten Stoffwelt einfach verharrender Kunſt, der zwar auch in die Zeit der

Digitized by Google

Reiſe ſich fortſetzt, ein Geſetz architektoniſcher Symmeterie, welches naturgemäß die, auch in mancherlei Veränderungen doch ſichtbar zu Grund liegende, Pyramidalform begründet.

Es laſſen ſich alſo nur in einem unendlichen Gebiet einzelne Linien ziehen, Anhaltspuncte geben, wir können über den einfachen Satz, daß die einzelnen Geſetze, welche in der Aufgabe der Compoſition enthalten ſind und die wir im betreffenden Abſchnitte (§. 494 ff.) entwickelt haben, nun auch auf die Malerei Anwendung finden, und über die Ausſage, daß die lineare Seite der Compoſition durch die Harmonie der Licht- und Farbengebung, ſo wie durch die andern genannten Momente weſentlich modificirt und aus der erſten Rolle verdrängt wird, nur um wenige Schritte hinausgehen und nur unter beſtändigen Vorbehalten uns näher orientiren. Auch dieſes beſchränkte Maaß näherer Beſtimmung iſt nicht möglich, ohne die Geſchichte, die Zweige, die Stylrichtungen unſerer Kunſt ſogleich zu berückſichtigen. Da begegnet uns denn zuerſt eine Form, die zwar bleibend iſt, aber uns hier insbeſondere in einer beſtimmten geſchichtlichen Geſtaltung intereſſirt: das Aufſtellen einer einzelnen menſchlichen Figur. Zunächſt gilt von ihr daſſelbe, was von der einzelnen Statue (vergl. §. 626, ₂.), aber in dem Grade modificirt, in welchem die Malerei ſich zur Entfaltung ihrer ſpeziſiſchen Mittel ausbildet: der Rhythmus der Linie, insbeſondere in der Bewegung als Contraſtwirkung der Glieder ausgebildet, wird durch den hinzugegebenen Grund, Farbe und Ausdruck einer läßigeren, blos relativen Berückſichtigung anheimgegeben. Man geſtattet nichts Verletzendes, wie z. B. ein unmotivirtes Vernachläßigen des Gegenſatzes von Standfuß und Spielfuß, aber man fordert keine gemeſſene plaſtiſche Stellung. Eigentlich handelt es ſich, ſofern von einer bleibenden Form die Rede iſt, faſt allein vom Bildniß, denn wir werden ſehen, daß das einfache Hinſtellen einer einzelnen Geſtalt außerhalb des Porträtzwecks ſtreng genommen unmaleriſch iſt, und hier eben ſind kleine zufällige Bewegungen erlaubt, die ſich der ſtrengeren plaſtiſchen Bindung entziehen, und große, die zu impoſanten Parallelen der Glieder führen, ausgeſchloſſen. Dagegen hat nun die alterthümliche Malerei auch höhere hiſtoriſche und mythiſche Geſtalten einfach ſtatuariſch hingeſtellt, ihnen eine plaſtiſche Ruhe gegeben und mit richtigem Inſtinct auch die entſprechende Art eines gebundneren, gehaltneren Rhythmus durchgeführt. Solche Figuren ſtehen ſich allerdings gewöhnlich bei cykliſchen Anordnungen entſprechend gegenüber, bilden reliefartige Reihen, natürlich nicht in Profilſtellung, wie im Relief. Dieſelbe mythiſche Anſchauung, welcher dieß Verfahren im Allgemeinen angehört, hat ſich aber eine Reihe von Aufgaben gebildet, worin ein der

Plaſtik verwandtes, mit dieſer auf das architektoniſch Symmetriſche zurückführendes Geſetz ſich ganz natürlich ergab. Es war namentlich die Vorſtellung, als ſei der Lufthimmel die Wohnung eines Reiches transcendenter Geſtalten, welche das Motiv hiezu darbot: aus den geöffneten Wolken erſcheint Maria, Chriſtus, Gott Vater, unten auf der Erde gruppiren ſich in einer natürlichen Gegenüberſtellung andächtige Menſchen: eine Symmetrie, die auf dem einfachſten Wege zur Pyramidalform führt, indem die trennende Mitte des Gegenüberſtehenden als göttliche Erſcheinung über dieſem in der Höhe ſchwebt. Auch das Thronen mythiſcher Geſtalten gehört hieher, das ebenſo einfach durch die ſeitliche tiefere Stellung anbetender Menſchen oder Heiligen eine pyramidale Anordnung motivirt. Die mythiſche Vorſtellungsweiſe fällt mit der unreifen Kunſt zuſammen, welche die eröffnete Richtung der Tiefe und die Art der Idealität, die hiedurch vermittelt wird, noch nicht zu benützen weiß; keine Entwicklung nach dieſer Seite durchkreuzt daher den Zug der Compoſition in die Höhe von der Erde in die Luft. Durch ſtärkere Bevölkerung der letzteren kann das pyramidale Schema mehrfach in weitere, mannigfache Figuren bildende Gegenüberſtellungen auseinandergehen, ohne dadurch als herrſchende Grundform zu verſchwinden. Uebrigens gibt die reife Kunſt die mythiſche Anſchauung noch nicht auf. In Raphaels Diſputa erhalten wir dadurch das Beiſpiel einer beſonders merkwürdigen architektoniſchen Compoſition: auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein ſymmetriſches Gegenüber von Kirchenlehrern nebſt Laien, im Ganzen einen nach oben gebogenen Kreisausſchnitt darſtellend, da ſich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis ſitzender Erzväter, Apoſtel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das ſymmetriſche Gegenbild des untern. Auch dieſer Kreisausſchnitt beſteht übrigens aus zwei ſymmetriſchen Hälften, denn in der Mitte iſt er durch einige Wolken getrennt, in welchen, ſelbſt wieder ſymmetriſch, vier Engelknaben ſchweben. Darüber erſcheint nun Chriſtus mit Maria und Johannes zur Seite, über dieſen Gott Vater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abſchluß, deſſen Baſis die zwei untern Geſtaltenkreiſe bilden. Dieſer Abſchluß bildet ebenfalls wieder eine ſymmetriſche Gruppe und überdieß ſchweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, ſind ſymboliſch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Geſtalt des heil. Geiſtes, der Taube, die unter der Figur Chriſti ſchwebt, auf die Hoſtie niederſchießen, die auf dem Altare ſich befindet. Man ſieht nicht leicht eine mehr geometriſche Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derſelben einen ſolchen Triumph über das ſtarre architektoniſche Geſetz durch wunderbare Großheit in den

Digitized by Google

Geſtalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechslung in den Bewegungen. Ein einfacheres, beſonders klares Beiſpiel ſymmetriſch pyramidaler, mythiſcher Anordnung iſt die ſixt. Madonna. Die Compoſition des jüngſten Gerichts, wie ſie durch Orcagna im Campo ſanto zu Piſa als Muſter feſtgeſtellt und von M. Angelo zur furchtbarſten Handlung belebt iſt, zieht das Pyramidale in der Grundform, das ſich hier ebenfalls aus dem mythiſch geöffneten Himmel über der Erde, aus den aufſchwebenden Seligen links, abſtürzenden Verdammter rechts vom Zuſchauer ergibt, durch Kreiſe von Verklärten und Engeln, die ſich oben ſeitlich neben der Gruppe Chriſti, Mariä und Johannis ausbreiten, durch darüber ſchwebende Engel vielgeſtaltiger, doch im Weſentlichen durchaus ſymmetriſch auseinander. In neuerer Zeit ſehen wir aus der mythiſchen Auffaſſung ebenfalls eine gebundenere, geometriſche Art von Anordnung und Pyramidalform ſich ergeben. So z. B. in Kaulbachs „Zerſtörung von Jeruſalem": im Tempel ſymmetriſch durch den Altar getrennt, welcher die Mitte bildet, vor welchem der Hoheprieſter ſich ermordet, um welchen Gruppen der Hungernden, Verzweifelnden ſich gebildet, links die nach dem brennenden Allerheiligſten zurückgedrängten Zeloten, rechts die eindringenden Römer, Titus an der Spitze; dieſe Symmetrie der menſchlich natürlichen Handlung wird nun nach oben in ſtumpf pyramidalem Gipfel abgeſchloſſen durch die Propheten in Wolken, nach unten wird ſie verdoppelt durch den von Furien fortgepeitſchten ewigen Juden links, die abziehenden, von Engeln geleiteten Chriſten rechts. Die phantaſtiſche, doch großartige Compoſition der Hunnenſchlacht zeigt ebenfalls, wie ſich, wenn der Zug der Handlung in die Luft geht, immer eine pyramidenähnlich abgeſchloſſene Symmetrie von ſelbſt ergibt.

§. 689.

Die ausgebildete Malerei iſt in Gefahr, die aus §. 686 ſich ergebende Freiheit der räumlichen Anordnung zu mißbrauchen und durch Verwirrung der Gegenſtände, insbeſondere durch ſolche, die aus einem Uebermaaß im Umfange des Dargeſtellten entſteht, in den Fehler der unruhigen Compoſition zu verfallen. Ein Geſetz der Vertheilung und Bindung, wodurch dieſem Uebel begegnet wird, muß beſtehen, obwohl nun die Style und Zweige ſich ſpalten.

Die ausgebildete Malerei iſt diejenige, welche erkannt hat, daß in der ganzen Natur des maleriſchen Verfahrens die Forderung liegt, alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit hereinzuverſetzen, alſo das Naturgeſetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor ſich gehen, menſchlich gebildete Geſtalten auf Wolken ſtehen und ſitzen zu laſſen u. ſ. w. Sie kann, wie wir geſehen, noch dieſe mythiſchen

Digitized by Google

Motive walten laſſen und dann genießt ſie den Vortheil jener ſich von ſelbſt darbietenden architektoniſchen Anordnung, aber ſie ſteht nicht auf dem wahrhaſt maleriſchen Boden. Je ſtärker das Gefühl dieſes Bodens iſt, deſto gewiſſer wird ſie, wie wir im andern Zuſammenhange ſchon berührt haben, ſelbſt noch in der Epoche der Herrſchaft der zweiten Stoffwelt die Scenen aus derſelben ganz in die menſchlich vertraute Wirklichkeit, Umgebung und ganze Bedingtheit hereinrücken, endlich aber ſie ganz aufgeben und bei der urſprünglichen Stoffwelt verweilen. In dieſer iſt nirgends der Zuſammenhang zerriſſen, ſondern ſteht Alles in Beziehung; es iſt nichts Leeres zwiſchen Gegenſtand und Gegenſtand, kein „Loch in der Natur"; der Maler kann alſo nicht, um eine einfach klare ſymmetriſche Anordnung durchzuführen, beliebige Puncte auf ſeine Fläche ſetzen, die ohne Rückſicht auf das Geſetz der Schwere ſich in die Höhe übereinander aufpflanzen. Wie er denn nun erkannt, daß er ein Ganzes von feſten Geſtalten, Umgebung, allgemeinen Medien in unzerriſſen beziehungsreichem Zuſammenhang darzuſtellen hat, ſo kann er ſich leicht von jedem Geſetze ſtrengerer Anordnung entbunden glauben: er kann meinen, weil die Art der Bindung der Vielheit zur Einheit durch die Verſchlingung mannigfacher Fäden ſich einer beſtimmteren Nachweiſung entzieht, es beſtehe eine ſolche Pflicht gar nicht. Daher ſtellen wir den wenigen Linien, durch die wir dieſe Pflicht, ſo weit es möglich iſt, zu formuliren ſuchen, die Warnung vor der Unruhe in der Compoſition voran; denn in dieſe Scylla geräth der Maler, wenn er die Charybdis der Einförmigkeit, zu welcher freilich eine ſculptur-artige Bindung ihn führen würde, in ſteuerloſer Fahrt vermeidet. Wir hätten auch bei der Bildnerkunſt dieſen organiſchen Fehler beſprechen können; er fällt aber vorzüglich da in's Auge, wo die größere Freiheit der ganzen Kunſtweiſe durch die lebhaftere Wirkung der Darſtellungsmittel ſich breiter und kecker ausſpricht. Da der bewegte Charakter der Malerei ſich in der Farbe concentrirt, ſo wird allerdings der Eindruck der Unruhe namentlich dann entſtehen, wenn den Forderungen nicht entſprochen wird, die wir an die Farbengebung geſtellt haben, wenn die Localfarben keine Accorde bilden, wenn ſie in unverarbeiteter Grellheit herausſchreien, wenn kein über das Ganze ergoſſener Ton ſie dämpft und zuſammenhält oder ſtatt des Tons eine neue grelle Farbenwirkung in Licht und Luft hereinbricht. Doch hat man, wenn von Unruhe die Rede iſt, ebenſoſehr, ja noch häufiger die Unruhe in der Anordnung der Gegenſtände im Auge, denn daß die Farbe harmoniſch ſein ſoll, verſteht ſich weit mehr von ſelbſt, als daß die Seite, die ihr mehr oder minder untergeordnet iſt, nämlich die Welt der Formen und Linien, zur beruhigenden Ordnung gebunden ſein ſoll, jene Harmonie ſcheint dieſe zu erſetzen, eben aber, daß die ferner liegende Verpflichtung doch auch Ver-

Digitized by Google

pflichtung iſt und ihre Vernachläßigung ſich peinlich zu fühlen gibt, das betont man dadurch, daß man einen Namen, der zwar auch der Disharmonie der Farbe gilt, mit beſonderem Nachdruck auf ſie anwendet. Beide Seiten hängen aber ja innerlich auch zuſammen: die Farbe ſoll ja mit der Bedeutung, alſo auch der Ordnung der Gegenſtände im Einklang ſein und ſchwerlich wird, wer in der Linear-Compoſition unruhig wirkt, in der Farbe ruhig wirken. Der Ausdruck iſt übrigens ſo treffend, daß er verſtändlich iſt, noch ehe wir die Geſetze deutlicher zu beſtimmen ſuchen, deren Verletzung er bezeichnet: Auge und Geiſt muß beunruhigt werden, wenn die Gegenſtände in loſer Zerſtreuung herumtaumeln oder in allzuengem Knäuel ſich verwickeln, wenn man das Einzelne zu Gruppen zuſammenleſen, wenn man in der Gruppe Theile, Geſtalten, Arme und Füße auseinanderleſen muß, wenn die Linien der Haupt-Umriſſe ſich fliehen und nicht wiederfinden, oder in chaotiſchem Wirrſal, in zerriſſenem Zickzack zuſammenſtoßen. Die ſpeziellere Urſache ſolcher Verwirrung muß nicht, aber kann liegen in einer Verletzung derjenigen Aufgabe, die wir unter den Compoſitions-Geſetzen zuerſt aufgeführt haben (§. 495. 496): der Einhaltung des Maaßes im Umfang. Der Maler iſt ſo frei in der Vereinigung vieler Gegenſtände zu Einem Bilde, daß er im Uebermuth leicht allzuviele hereinnimmt, müßige Figuren, allzu locker verbundene, ſtörende Epiſoden einführt, und wie dieß den idealen Eindruck nicht zur Einheit gelangen läßt, ſo muß es ſich auch dem Auge als ein in Linien Unvereinigtes aufdrängen. Die Oekonomie in dieſem Sinne ſetzt ein klares und volles Gefühl des geiſtigen Einheitspunctes der Aufgabe voraus, das mit einem Gefühle räumlicher Wohlordnung im Künſtler innerlich zuſammenfallen muß; dieß führt aber unmittelbar zur Oekonomie überhaupt, auch abgeſehen von dem Zuwenig oder Zuviel im Maaße des Umfangs, das völlig eingehalten ſein kann, ohne daß doch das Ganze harmoniſch componirt iſt. Indem wir nun zu dieſer übergehen, wird ſich zeigen, daß in der reicheren und verſchlungeneren Summe künſtleriſcher Mittel, die ſich in der ausgebildeten Malerei darſtellt, doch die einfachen Anhaltspuncte, die uns eine auf dem Boden mythiſcher Anſchauung ihre Stoffe ſchlicht anordnende Kunſt an die Hand gegeben hat, nicht ſchlechthin verloren ſind.

§. 690.

Das Geſetz der Vertheilung fordert, daß ſich die Vielheit in der einzelnen Gruppe nicht unklar verſchlinge und ebenſo im Ganzen das mehr Vereinzelte und das Gruppirte deutlich auseinandertrete, damit die verſchiedenen Formen des Contraſts wirken können. Im Weſentlichen wird dadurch auch

Digitized by Google

für die Malerei irgendwie immer ein ſymmetriſches Gegenüber bei Ungleichheit der Seiten begründet, entweder für das Ganze oder für die einzelne Gruppe oder für beide zugleich. Dieß gilt zunächſt von der Richtung in die Breite und Höhe; die Richtung in die Tiefe erweitert mannigfach dieſes Geſetz nach einer neuen Seite, bereitet Verwicklungen, dient aber auch zur erſchöpfenden Entfaltung aller, nun in doppelter Art des Abſtoßes ſich darſtellenden Verhältniſſe der Vielheit.

Es iſt ſogleich von Vielheit und von Gruppen die Rede, denn erſt im reiferen Stoffe offenbart ſich die Kraft eines Geſetzes, das ſich allerdings auch bei nur zwei Figuren irgendwie geltend machen muß. Die Dreizahl wird bei einfacheren Aufgaben in der Malerei wie in der Plaſtik ſich als beſonders willkommene Form zur Entwicklung eines einleuchtenden Rhythmus darbieten; dieſe Kunſt eilt aber ihrer Natur gemäß zu umfaſſenderen Compoſitionen. Wir reden zuerſt von der Vertheilung, Scheidung, Diſpoſition; das Verhältniß der Ueberordnung, Unter- und Neben-Ordnung, das in der allgemeinen Compoſitions-Lehre vorher aufgeführt iſt (§. 497), faſſen wir hier beſſer erſt im Folgenden, bei dem Momente der Einheit, auf. Die bindende Kunſt der Einheit ſetzt die Vielheit voraus, die Einheit ſoll nicht wirken, ehe die Vielheit zu ihrem Rechte gekommen iſt. Es ſollen alſo die Gegenſtände auseinandertreten, auseinandergehalten ſein. Die einzelne Gruppe bunt zu verſchlingen, wie es ihm gutdünkt, hindert den Maler keine Schwierigkeit des gegenſeitigen ſich-Deckens der Theile, er ſtellt ja nur eine Seite dar und beſtimmt den Geſichtspunct; aber durchſichtig ſind ja doch ſeine Geſtalten nicht (vergl. 649 Anm. 2), er muß dafür ſorgen, daß der Theil oder das Glied eines Körpers, der theilweiſe von einem andern verdeckt iſt, leicht erkannt werde als Fortſetzung einer hinter dem verdeckenden Körper fortlaufenden Form, damit das Einzelne auch in der Verbindung vieler Einzelner zu einem Ganzen doch zugleich als Ganzes für ſich erkannt werde; er darf die Vielheit nicht in einen Brei zuſammenkneten. Auch Körper, die mehr vereinzelt ſtehen, ſollen nicht mit Umgebendem haltungslos verwachſen erſcheinen: dem ſoll nicht nur die Technik der Modellirung und Farbe vorbeugen, ſondern eben die Compoſition, indem ſie berechnet, was einer Geſtalt zum Hintergrund zu geben oder in der Nachbarſchaft beizugeſellen iſt. Ebenſo wie die einzelnen Körper in der Gruppe voneinander, ſoll ſich ferner Gruppe von Gruppe einleuchtend trennen und abheben. Gruppenknäuel z. B. wie in Rubens jüngſtem Gerichte zu München, ſind zu wild, ſind unruhig. Selbſt im Getümmel der Schlacht müſſen ſich deutliche Gruppen ſondern, Rubens hat in der Amazonenſchlacht, Raphael in der Conſtantinsſchlacht meiſterhaft dafür geſorgt. Gehen wir nun tiefer, ſo

Digitized by Google

iegt die ſcheidende Kraft im Inhalte des Kunſtwerks ſelbſt: es iſt milder der ſtarker Contraſt (vergl. §. 498). Maſſen, welche ihrer Natur nach einförmig behandelt ſein wollen, dürfen allerdings relativ wie Ein Individuum erſcheinen, müſſen ſich aber als ſolches von Anderem entſchieden abheben. Was ſich dagegen unterſcheiden und entgegentreten ſoll, wird zwar im Einzelnen unmittelbar nebeneinander ſtehen und nur durch Farbe und Ausdruck ſeinen Contraſt markiren, im Großen und Ganzen aber liegt hier offenbar in dem flüſſigen Gebiete des Maleriſchen ein feſter Punct vor: das Auge fordert, daß ſich der Contraſt in einer Gegenüberſtelung ausdrücke, und das Geſetz der Symmetrie, das uns bei der einfach architektoniſchen Anordnung ſich ergab, bleibt unläugbar auch bei der ächt maleriſchen in Kraft. Die Mitte laſſen wir zunächſt außer Betracht, man kann ſich ein relativ Gleichgültiges als das Trennende denken. Der alterthümlich architektoniſchen Compoſition nähert ſich am meiſten die mehr plaſtiſche Stylrichtung und zwar vorzüglich in großen, monumentalen Aufgaben: hier wird man dieß einfache Geſetz überall in Kraft finden, die Gegenſätze von Mann und Weib, Jugend und Alter, Schwach und Stark, Freund und Feind, Handeln und Leiden, Handeln und Zuſchauen, Geben und Empfangen u. ſ. w. werden ſich naturgemäß ein einem Gegenüler darſtellen. In Raphels Beſtrafung des Ananias z. B., einer durch Klarheit und Entſchiedenheit beſonders lehrreichen Compoſition, haben wir auf dem erſten Plane links und rechts ſich gegenüber verſchiedene Formen der Aufregung bei dem Anblick des hingeſchmetterten Ananias, der übrigens nicht ganz in der Mitte liegt, ſondern mehr zur linken Gruppe gezogen iſt, weiter hinten treten links die Gemeinde-Mitglieder zu einer Tribüne, um ihre Habe darzubringen, rechts empfangen andere die Gaben: die räumliche Diſpoſition macht auf den erſten Blick die Motive verſtändlich und zwar auch den ſpeziellen Act, da in der linken Gruppe das Weib des Ananias Geld in die Hand zählt, woraus wir den vorgefallenen Betrug erkennen. Soviel zunächſt über die Richtung nach der Breite; wir gehen nun auch nach der Höhe, doch ohne vorerſt ihre ganze Bedeutung in's Auge zu faſſen. Der Contraſt kann ſich auch oder zugleich in dieſer Richtung darſtellen; z. B. bei Handeln und Leiden iſt dieß ganz natürlich: der ſtärkere Feind überragt etwa an Größe den ſchwächeren Gegner, hat den Vortheil höheren Standorts, ſitzt zu Pferde, oder ſonſt ein natürliches Motiv ſtellt die im Contraſt wirkende Kraft höher. So ſteht auf der berühmten Tapete, von der wir ſprechen, Petrus, neben ihm Jakobus und ſieben andere Apoſtel auf der genannten Tribüne; Petrus ſpricht das Wort, das den Ananias wie ein Blitz hinſchmettert, von der Höhe. Die obere Gruppe theilt ſich auch wieder, wiewohl nicht durch Zwiſchenraum getrennt, in Handelnde (Jakobus unterſtützt in mildem

Contraſte die Handlung des Petrus, indem er durch den Fingezeig nach oben das eben Eingetretene als göttliches Strafgericht bezeichnet,) und Zuſchauende (die übrigen Jünger ſehen mit Entſetzen den furchtbaren Auftritt). Es verſteht ſich nun, daß die Symmetrie ſelbſt bei ſolchen normal einfachen Compoſitionen keine geometriſch einförmige ſein darf, ſonſt wäre es wohl numeriſche, aber nicht qualitative Vilheit, was durch ſie in beziehungreicher Sonderung auseinandergehalten wird. Der Künſtler muß außer den ſtärkeren Abweichungen von der ſarren Regelmäßigkeit hiefür dadurch ſorgen, daß er das ganze ungeſuchte Walten der Zufälligkeiten neben den feſten Hauptmomenten hindurchſpielen läßt, und zwar dieß auch dann, wenn das äſthetiſche Motiv ſelbſt es, wie oben erwähnt iſt, mit ſich bringt, daß eine gewiſſe Einförmigket eine ganze Seite beherrſcht, wie z. B. eine Flucht, eine gleichmäßige ſtürmiſche Bewegung einer Leidenſchaft u. ſ. w. So zeigen die entſetzten Zuſchauer aus dem Volke auf der linken Seite von Raphaels Bild: die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel von Jeruſalem einen gemeinſamen Wurf wie vom Winde nach einer Seite hingewehte Bäume, aber mit der größten Genialität ſind ſie in Formen, Bewegungen, Ausdruck wieder verſchieden behandelt; auf der oben dargeſtellten Compoſition hat der Künſtler, damit die Symmetrie nicht zu fühlbar werde, neben allen Unterſchieden der Individuen, ihres Affects, ihrer Bewegung ſchließlich noch im Hinrrgrunde dadurch für den nöthigen Wechſel geſorgt, daß er ſich rechts durch Architektur abſchließt, während links ſich eine Landſchaft öffnet. — Was nun die Richtung in die Tiefe betrifft, ſo haben wir ſeines Orts bereits von der Bedeutung der Hauptabſtufungen, von der Haltung, die durch die Beſtimmtheit ihrer Unterſcheidung in das Ganze kommt, das Weſentliche ausgeſprochen. Im gegenwärtigen Zuſammenhang iſt zunächſt abgeſehen von der Beziehung zu der Compoſition nach Breite und Höhe noch zu bemerken, daß dem anordnenden Künſtler nach dieſer Seite in der Ausführung immer noch gewiſſe ſpezielle Aufgaben begegnen werden. So wird er insbeſondere auch bei dem günſtigſten Naturvorbilde ſelten den Vordergrund wirkſam genug finden; derbe Maſſen und Geſtalten in verſtärkter Kraft des Lichts und noch mehr des Schattens werden hier angebracht werden müſſen, um das Uebrige energiſch zurückzutreiben; Rottmann liebt z. B. im Vordergrund eine ſchattige Quelle, einen Teich mit ſtark modellirten Erdformen, energiſcher Vegetation, um der Sonnengluth der ſüdlichen, ausgetrockneten Landſchaft das Gefühl der Kühle abſtringirend gegenüberzuſtellen; die Malerei der Verfallszeiten mit ihrer akademiſchen Schablone hat freilich auch hier in den ſtehenden groben Klötzen der ſog. **repoussoirs** die Abſichtlichkeit und den Mechaniſmus ſchreiend zu Markte gebracht. Es iſt nun aber mit der Richtung in die Tiefe ein neuer

Digitized by Google

räumlich ausgedrückter Contraſt in die Compoſition eingetreten, das Prinzip der Auseinanderhaltung des Vielen erweitert ſich nach einer andern Seite. Es entſteht daraus eine Durchkreuzung der Richtungen, die aber darum jenes Geſetz der Gegenüberſtellung nicht aufhebt, ſondern neben ihm beſtehend dem Künſtler nur auflegt, in ſeinem räumlich vertheilenden Denken eine größere Summe von Fäden gleichzeitig zu regieren. So kann nun eine Figur ihren Gegenſatz ebenſo gut hinter ſich, als ſich gegenüber haben, der Contraſt als nächſter oder entfernterer Hintergrund wirken, aber auch zugleich in einem Gegenüber ſich entfalten. Z. B. Delaroche's Marie Antoinette hat unmittelbar hinter ſich die Wache der Nationalgarde, ihr Kopf hebt ſich in ſcharfem Contraſt von den ſtumpfen Zügen eines dieſer Soldaten ab; die eigentlichen Feinde, die Richter, ſind im ferneren Hintergrund, aber durch düſtere Beleuchtung gehoben; daneben aber wirkt die Symmetrie der Breite nach, denn rechts der Königin gegenüber, unter ſich ſelbſt wieder contraſtirend, theils fanatiſch, theils mitleidig, befindet ſich das zuſchauende Volk, neben einem fanatiſchen Nationalgardiſten und Offizier jener apathiſch gleichgültige. Man ſieht an dieſem Beiſpiel zugleich, wie Licht und Farbe vermittelnd eintritt, ſo daß, wenn eine von zwei gegenüberſtehenden oder der Höhe nach in Gegenſatz geſtellten Seiten entfernter ſteht, als die andern, oder der Gegenſatz überhaupt mehr nur in der Richtung der Tiefe ſich ausſpricht, das Gleichgewicht durch kräftigeren Beleuchtungs-Gegenſatz ſich herſtellen kann; auch wird ein Theil der entfernteren Gruppe doch zugleich mehr auf den Vordergrund ſich hereinziehen und hier wieder ein Gegenüber bewirken. Die Tiefe hat zugleich eine beſtimmte Beziehung auf die Zeit, genauer auf das Verhältniß der Urſache und Wirkung. Geht die Handlung im Vordergrunde vor ſich, ſo wird das nächſte Object mit wenig Unterſchied der Entfernung in die Tiefe ſich dem Handelnden gegenüber befinden, die unbeſtimmteren Nachwirkungen aber, z. B. die Flucht von Maſſen in einem Schlachtbilde, werden ſich nach dem Hintergrunde ziehen; in dieſem kann aber, wie das eben erwähnte Bild zeigt, auch das Vergangene, was ſich zu dem Vordergrund als Urſache und Vorausſetzung verhält, ohne Verletzung des Grundgeſetzes der bildenden Kunſt in deutlicher Sprache ausgedrückt ſein. — Das Ganze bewirkt ſo im gleichzeitigen Gegenſchlag nach der Breite und Höhe und nach der Tiefe das befriedigende Gefühl einer gründlichen Erſchöpfung und Ausathmung des dargeſtellten Lebens-Acts.

Dieſe Bemerkungen haben vorzüglich die hiſtoriſche Compoſition im Auge gehabt und zwar vor Allem den mehr plaſtiſchen Styl, denn dahin gehört Raphael. Je weniger nun der Charakter in ſeiner heroiſchen Größe und der Einfachheit ſeiner idealen Motive den Inhalt eines Gemäldes bildet, je mehr der Accent auf das Zufällige, Einzelne, Anhängende

der Individualität fällt, deſto weniger ſichtbar und kräftig wird das Geſetz jener einfachen Gegenüberſtellungen wirken; es wird nicht ganz verſchwinden, aber es wird ihm leichter und häufiger dadurch genügt werden, daß Körpern aus irgend einer Sphäre Körper aus einer andern, niedrigeren, aber jetzt zur Geltung gelangten, oder daß Körpern überhaupt die Intenſität von Lichtwirkungen als Gegengewicht ſymmetriſch gegenübertritt. Haus, Geräthe, Baum, glühender Himmel, glänzende Wolken u. ſ. w. ſtellt das Gleichgewicht her. Man ſieht hier, daß Solches, was wir in §. 686 im negativen Sinne, als Grund der Erſchwerung feſter Beſtimmungen über die lineare Compoſition geltend gemacht haben, nämlich Licht und Farbe, nun doch auch in die poſitive Beziehung zu jener tritt, daß es mit ihr in Eine Berechnung gezogen gemeinſchaftlich dem nur freier ſich wendenden Geſetze dient. Es iſt natürlich insbeſondere die Landſchaft, von welcher das Letztere gilt: die Wirkung der allgemeinen Medien tritt mit der Wirkung der durch ſie beleuchteten Körper in dieſen Compromiß der gegenſeitigen Ergänzung. Doch iſt auch im Genre und in der Landſchaft der Unterſchied der Style wieder wichtig. Das höhere, plaſtiſch behandelte Genre componirt mit ſtrengerer Symmetrie, als das niedrige; man ſehe zu, wie rein und klar ſich die Gruppen auf L. Roberts Bildern: die pontiniſchen Schnitter und die Fiſcher von Chioggia bauen, und vergleiche damit einen Teniers; von Claude Lorrain haben wir zu §. 686 eine Landſchaft angeführt, wo das Gegenüber rechts Gebirge, links Meeresfläche mit intenſivem Licht iſt, aber wie architektoniſch klar pflegt er ſonſt den feſten, körperlichen Theil ſeiner Landſchaft an ſich ſchon zu bauen, verglichen mit einem Ruysdael!

§. 691.

Die Einheit iſt es, von welcher bereits auch die Klarheit in der Auseinanderhaltung des Vielen ausgeht, welche zugleich poſitiv als Bindung wirkt und die Scheidung nicht bis zur Zerreißung fortgehen läßt. Dieſelbe tritt aber auch leibhaft entweder als bedeutendſter Gegenſtand überhaupt oder als bedeutenderer in der einzelnen Gruppe auf und dieß Werthverhältniß der Ueberordnung kann zwar auch durch Stellung in der Mitte oder an einer der Seiten, wird aber doch irgendwie, wo nicht in der Anordnung des Ganzen, doch der Theile ſeinen Ausdruck zugleich weſentlich in der überragenden Höhe finden, ſo daß ein Anklang an die Pyramide auch durch die Werke der ausgebildeten Malerei ſich hindurchzieht.

Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit: beides läßt ſich nicht trennen, Vertheilung iſt Bindung, Diſpoſition Compoſition und um-

gekehrt. Das ſymmetriſche Gegenüber, das wir im vorh. §. gefunden, iſt ja nur der Ausdruck des innern Gegenſtoßes, den ſich die Einheit gibt; durch zu dichte Knäuel und durch Zerſtreutheit des Einzelnen leidet, weil die Vielheit ſich in's Unklare verliert, eben auch die Einheit. Zu §. 498, 1. iſt die Theilung der zwölf Apoſtel in Gruppen von je drei Männern angeführt, wodurch Leonardo da Vinci die Monotonie der an einer Tafel ſitzenden dreizehn Figuren gebrochen hat: dieſe ſind dadurch verbunden, aber auch getrennt, denn zwiſchen den Gruppen iſt ſchärfere Scheidung, als zwiſchen den mehr iſolirten Einzelnen wäre. Was aber in dieſer Compoſition ſowohl trennt, als vereinigt, das iſt das eben geſprochene Wort Chriſti: Einer unter euch wird mich heute verrathen; dieſes Wort hat wie ein Blitz eingeſchlagen, Alle ſind nur mit ihm beſchäftigt, Jeder auf andere Weiſe, und da ſich Jeder äußern muß, ſo führt ihn das Bedürfniß der Mittheilung zu dem Nachbar; es kann aber nicht Jeder mit Jedem ſich beſprechen, ſo bilden ſich ganz natürliche Gruppen von je drei Männern, worin jedoch wieder für den Unterſchied geſorgt iſt, indem Einzelne nur der Linie nach mit ihrer Gruppe zuſammengehören und in Wirklichkeit doch mehr für ſich ſind oder ſich hinauswenden nach der Hauptperſon. Trotz dieſem Ineinander der zugleich trennenden und bindenden Wirkung müſſen wir aber die Einheit dennoch für ſich betrachten: dieß ergibt ſich vor Allem daraus, daß der Contraſt, obwohl ſelbſt in der Einheit gegründet, doch bis zur Zerreißung fortgehen kann, wenn die Einheit zwar in der Idee liegt, aber nicht in's Auge tritt. So reichen z. B. die Nachweiſungen einer innern, ethiſchen Einheit nicht aus, um die Zweiheit, in welche Raphaels Transſiguration in der Richtung des Oben und Unten zerfällt, zu rechtfertigen; weit eher findet man hier die Rechtfertigung in dem mehr architektoniſchen Geſetze der mythiſchen Malerei; die Theile verhalten ſich in dieſem Bilde wirklich wie Wand und Giebel. In der geſperrten Landſchaft ſchneidet Everdingen öfters die mittlere Höhe mit einer zu ſcharfen, unangenehm trennenden Horizontale durch; in der geöffneten muß es jedem Künſtler ſein Gefühl ſagen, ob die zwiſchen einem Gegenüber von Bergen oder dergl. aufgeſchloſſene Ferne noch den einheitlichen Abſchluß eines Berges am äußerſten Horizonte bedarf; nach Umſtänden fällt ohne dieſe zuſammenfaſſende Form das Ganze der Breite nach wie in zwei Stücke auseinander, nach Umſtänden wirkt umgekehrt die Zuthat zerreißend. — Es muß nun aber die Einheit auch ihren eigenen, beſondern Ausdruck finden, muß ſich als ausdrückliche Erſcheinung neben die von ihr beherrſchte Vielheit ſtellen. Hier tritt die Höhe in einer neuen Bedeutung auf. Wir haben dieſelbe ſchon im vorh. §. zur Sprache gebracht, doch nur erſt nach der Seite der Scheidung, der ſich gegenübertretenden Vielheit; freilich, wenn dort geſagt iſt, der

Digitized by Google

Handelnde, der Siegreiche u. ſ. w. werde dem Leidenden gegenüber häufig auch in räumlicher Erhöhung auftreten, ſo war damit bereits zugleich ein Werthverhältniß ausgeſprochen. Dieß iſt nun aber für ſich zu beleuchten. Die eigentliche Einheit iſt immer der Geiſt des Ganzen; dieſer wird ſich aber in Einem Gegenſtand oder in einigen poſitiver concentriren, als in den andern, der Begriff der Einheit beſtimmt ſich daher innerhalb des Einzelnen zu dem der Ueberordnung. Dieſe drückt ſich in der Malerei keineswegs nur durch die Höhe aus; zur Seite Chriſti in Leonardo's Abendmahl z. B. ſteigen die Gruppen der Apoſtel zu den Seiten höher an, die Hauptperſon iſt räumlich nur durch einen ſtärkeren Zwiſchenraum, als der zwiſchen den einzelnen Gruppen, abgehoben, an ſich aber durch die Stellung in der Mitte ausgezeichnet. Man ſieht an dieſem entſcheidenden Beiſpiele, daß, wie im Relief, auch die Stellung in der Mitte allein die Bedeutung der Hauptfigur ausdrücken kann; ſelbſt die Stellung an einem Ende kann, ebenfalls wie im Relief, dieſen Zweck erfüllen, was man in ſo manchen Länge-Compoſitionen der Venetianer ſieht. Doch iſt die Symbolik der Höhe und Tiefe eine ſo einleuchtende, daß die Malerei als bildende Kunſt nothwendig ſich von ihr beſtimmen laſſen muß, auch wo ſie die mythiſch-architektoniſche Compoſition längſt verlaſſen hat. Es iſt z. B. dem Auge peinlich, daß Conſtantin auf Raphaels Schlachtbild eine gedrückte Figur iſt und zu tief im Pferde ſitzt (ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Raphaels vorkommt). In zahlloſen Werken großer Meiſter, auch wo nicht ein äußeres Motiv, wie Hängen am Kreuz, Kreuzabnahme, die Höhen-Compoſition mit ſich bringt, herrſcht ſie und befriedigt unſer innerſtes Gefühl. Die Emporragung ſtellt nicht nothwendig einen pyramidalen Gipfel dar, die höher geſtellte Gruppe iſt z. B. breit in Raphaels Ananias, noch breiter in der Schule von Athen, in der Amazonenſchlacht von Rubens, wo ſich aber doch ſo klar und wohlthuend das ſauſende Gewühl in die zwei Seitengruppen der wild in den Strom abſtürzenden Amazonen und den Hauptkampf oben auf der Brücke diſponirt. Allerdings aber iſt das ſteilere Anſteigen zur Pyramide in den verſchiedenſten Variationen zu natürlich, als daß es nicht in unendlichen Werken der Malerei ſich aufdrängen ſollte; wir greifen aus der Fülle der Beiſpiele drei der edeln Compoſitionen von L. Robert heraus, die wir zum Theil ſchon flüchtig angeführt haben. Auf den Fiſchern von Chioggia bauen ſich drei Hauptgruppen: in den zwei untern ſtehen ſich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher iſt ein Jüngling, faſt noch Knabe, mit den Netzen beſchäftigt, ein ſchöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchſten Punct der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homeriſchen Manne gleich, darſtellt; wobei wir nachholen, wie auch in der

Malerei das Syſtem der einzelnen Bewegungen noch einen plaſtiſchen Rhythmus bilden ſoll: man bemerke den edeln Antagonismus der Linien zwiſchen dem linken Arm jenes Jünglings und dem ausgeſtreckten des Alten. Die zwei andern Bilder führen zu einer intereſſanten näheren Beſtimmung. Drei Hauptgruppen treten auch hier auseinander, die mittlere ſteigt pyramidaliſch, aber die Spitze wird nicht oder nicht unzweifelhaft durch die Hauptperſon gebildet. In den pontiniſchen Schnittern mag der herrliche, ernſte Burſche, der vorn in der Mitte zwiſchen den Arbeiterinnen links und den tanzenden, pfeifenden Schnittern rechts an ſein Büffelgeſpann gelehnt ſteht, als die Hauptperſon erſcheinen, allein die Männer auf dem Wagen und die höchſte Figur, die Madonnen-artig ſchöne Frau mit dem Kinde, ſind durch die Wirkung der Höhe idealiſirt: da unterſcheiden ſich denn zwei Formen der höheren Bedeutung, die auf verſchiedene Weiſe durch die Symbolik des Raumes ausgezeichnet ſind: die Jugendkraft durch Stellung in der Mitte (wiewohl mit den Büffeln wieder einen herrlichen pyramidalen Gegenſatz gegen die thieriſche Kraft bildend), das reife Mannesalter und dann noch mehr weibliche Idealität durch Stellung in der Höhe: ein belehrendes Beiſpiel des Zuſammenlaufens verſchiedener Beziehungen; der Burſche gehört aber zur Baſis der Pyramide und drückt ſo aus, wie auf thätige Jugendkraft das Familienleben ſich ſtützt und baut. In der Madonna dell' Arco iſt das ſchöne Mädchen mit dem Thyrſus-artigen, von Obſtpflanzen umwundenen Stab auf dem Karren als Hauptperſon zu bezeichnen, aber ein junger Burſche hebt ſich noch über ſie, wiewohl er entſchieden unbedeutender iſt. Dieß Beiſpiel beweiſt allerdings, daß, wie die höchſte Wichtigkeit nicht nothwendig die höchſte Raumſtellung mit ſich bringt, ſo dieſe nicht nothwendig als Ausdruck für jene anzuſehen iſt. Oft iſt es einfach ein Bedürfniß des Auges, was den Maler beſtimmt, noch höher zu gehen, irgendwie durch weiteren Linien-Aufbau befriedigender abzuſchließen; ganz ohne Zuſammenhang mit innerer Bedeutung kann dieß zwar nicht ſein, aber dieſelbe kann ſich mit ſo zarten Fäden in Anderes, Weiteres verlieren, daß wir dieſe Seite hier nicht weiter verfolgen, ſondern nur ſoviel ſagen können: umgeſtoßen wird die Wahrheit des innern Zuſammenhangs zwiſchen Dignität und Höhe dadurch nicht, daß ein ſolcher Bautrieb zugleich auch mehr nur formell wirkt, und wenn derſelbe ohne fühlbare Beziehung auf den Werth der Gegenſtände allzu ſichtbar auftritt, ſo geräth die Malerei in froſtigen, auf unerfreuliche Weiſe an plaſtiſche Herrſchaft des Conturs erinnernden Formalismus. Von geſuchter Pyramidal-Compoſition iſt z. B. Raphaels größeres Bild der heil. Familie in München nicht ganz freizuſprechen. — Wir haben bisher nur von der Hauptperſon oder Hauptgruppe geſprochen; der pyramidale Bautrieb wird ſich aber bei mehreren

Gruppen ebenſo auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahlloſen trefflichen Compoſitionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa ſelbſt wieder in Größen-Unterſchiede ſich theilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, ſich umgeben ſehen. Nun aber kann dieß Verhältniß in verſchiedener Weiſe ſich verändern. Hauptperſon oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Länge-Compoſition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am andern Ende Gegenüberſtehende in ungefähr entſprechendem Maaß ebenfalls ſteige, wie man dieß z. B. in Paolo Veroneſe's Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) ſieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Baſis von niedriger Gegenüberſtehendem und einem Gipfel darüber wird ſich dann, da er ſich nicht als Pyramidalform im Ganzen darſtellt, doch auf dieſe zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramiden-ähnlichen Formen flankirt. Dieſe oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperſon oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte ſich auszeichnet oder eine ſolche im engeren Sinne überhaupt nicht da iſt, ſondern die Einheit mehr im Geiſte des Ganzen bei nur relativem Dignitäts-Unterſchiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigſtens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberſtellung derſelben ſich vereinigen ſehen. Nun haben wir aber nicht vergeſſen, daß das Gegenüber gar nicht blos in den Figuren, ſondern ebenſoſehr in einer Zuſammenſtellung dieſer mit andern feſten Körpern oder bald der einen, bald der andern, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen ſich ausdrücken kann und daß dieß im Genre und Landſchaft und im rein maleriſchen Style vorzüglich der Fall ſein wird. Dennoch wird dieſer Zug der Raum-Symbolik auch hier nicht völlig ſchweigen; ohne denſelben Paralleliſmus im Großen, wie bei der ſtrengeren hiſtoriſchen Compoſition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Geſetz den Maler immer dazu führen, den Dreiſchlag von zwei oder mehreren Gegenüberſtehenden und einem Uebergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzuſtellen. Man wird z. B. keine ſchöne Baumgruppe finden, in der ſie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, ſei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte ſteigt, oder um eine niedrigere Mitte ſich ſolche erheben; ja die einzelne Baumkrone ſelbſt läßt ſie ja anklingen wie die Menſchengeſtalt mit ihrem ſymmetriſchen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterſcheidet alſo in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspuncte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundloſen ſich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine

Digitized by Google

Reihe der berühmteſten Compoſitionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduziren.

§. 692.

Die Schroffheit, welche durch dieß Wechſelverhältniß des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben iſt, tilgt ſich ſchließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivirens, Auflöſens ſelbſt im rein maleriſchen Styl irgendwie in der Form und Linie finden müſſen, um im Verein mit der Farbe die rhythmiſche, vorherrſchend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzuſtellen.

Der Rhythmus liegt in der Geſammtheit der entwickelten Momente der Compoſition, in der Farbenharmonie, der linearen-Anordnung und dem Zuſammenwirken beider. Ein Accord von Accorden, ein aus zwei für ſich einſtimmigen Haupt-Klängen ſich erzeugender dritter liegt eigentlich ſchon in dieſem Bunde der zwei weſentlichen Elemente. Durch das lineare Element für ſich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergeſtellten in einem Dritten ſich ziehen ſehen; im Stimmungs-Elemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Localfarbe und Localton mit dem Haupt-Tone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Uebergängen zu einer Welt von Accorden zuſammen. Die Dreiklänge ſchreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erſcheinen; eine Dreizahl von Haupt-Gruppen wird ſich aber bei allen reicheren Compoſitionen, worin die Gegenſtände nicht entſchieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz abſichtslos als die naturgemäßeſte ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier ſein inneres Weſen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein Syſtem der Divergenzen und Convergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivirung, Löſung, wie ſie innerlich im Gehalte des Kunſtwerks liegen, dem Auge herausſtellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachläßigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender, als in der Sculptur, jede Herrſchaft eines abſtracten Schema in der Malerei durchſchneidet und dieſelbe zum bloßen Anklang herunterſetzt, iſt ſchon in der Grundauffaſſung des Malers als die lebendige Macht und Oppoſition gegen geometriſche Starrheit und Gleichheit geſetzt; die Compoſition entwickelt dieſe Macht noch beſtimmter durch einen Act ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterſchiede und ihre Wechſel-Ergänzung in den Linien aus, läßt dieſe ſich fliehen, ſich wieder finden, die Gruppen ſich ungleich bauen und

Digitized by Google

doch entſprechen, trennt das zu eng Verbundene und leitet durch ſanfte Linien das zu hart Getrennte ineinander über, vermittelt ebenſo das Farbenleben und ſchafft hiedurch den einheitlichen Fluß und Guß des Ganzen.

§. 693.

1. **Zur Ausführung umfaſſender Ideen in großen cykliſchen Compoſitionen entfaltet ſich auch die Malerei vorzüglich durch den Anſchluß an die Baukunſt, wodurch ſie ſich zugleich von der Beſchränkung auf einen Zeitmoment relativ befreit. Der unbeſtimmtere Anklang gewiſſer Geſetze der räumlichen Anordnung, wie er im einzelnen Bild hervortritt, wird zur feſten Bindung einer Vielheit**
2. **von Bildern. Die engſte Form dieſes Anſchluſſes iſt die Wandmalerei; die plaſtiſche Stylrichtung fällt mit ihr naturgemäß zuſammen; die monumentale Großartigkeit der Aufgabe fördert mächtig die Kunſt, führt aber auch leicht zu den in §. 676 bezeichneten Abwegen.**

1. Der §. holt nach, was bei der Erörterung cykliſcher Darſtellungen in der Sculptur noch nicht ausgeſprochen iſt: daß in dieſen die bildende Kunſt ihre räumliche Feßlung an Einen Zeitmoment in gewiſſem Sinn überwindet, indem ſie vorhergehende und folgende Momente in aufeinanderfolgenden, zuſammengeſtellten Bildern darſtellt. Im Anſchluß an die Architektur wird nun das Compoſitionsgeſetz wieder einfacher, architektoniſcher: das ſymmetriſche Gegenüber, Oben und Unten mit den mancherlei ärmeren oder reicheren Gruppirungen, die nach Anzahl und Beziehung der Bilder aus dieſem Verhältniß hervorgehen können, iſt durch die ſtreng gemeſſene Form der Baukunſt gegeben. Es entſprechen ſich nicht nur einzelne Bilder, ſondern auch fortlaufende Bilderreihen; das Gegenübergeſtellte und Mittlere iſt ſich an Größe gleich oder verſchieden, z. B. ein größeres Mittelbild von kleineren umgeben u. ſ. w. Umfaſſende Ideen finden nun den genügenden Raum, ſich auszuleben, der denkende Künſtler hat ein großartiges Feld für Gliederung ihrer Momente und ſinnreiche Wechſelbeziehung derſelben. In der altchriſtlichen Baſilika boten ſich die Mauer-Flächen über den Säulen des Mittelſchiffs als der angemeſſenſte Raum, um hier, in dieſer Bahn zum Allerheiligſten, die großen altteſtamentlichen Vorbilder, Kämpfe und Schickſale darzuſtellen, auf denen die chriſtliche Kirche ſich auferbaute, der Triumphbogen deutete in großen Symbolen und Allegorien auf das Allerheiligſte, die Tribuna, wo nun der Erlöſer ſelbſt in perſönlicher Majeſtät den Blicken entgegentrat. Die Nebenſchiffe, auch die Außenſeiten der Kirche, konnten dieſe rhythmiſche Folge in reicher Weiſe weiter ausbilden. Monumentale Bauwerke jeder Art, die Kreuzgänge der Klöſter, die Hallen der Begräbniß-

Digitized by Google

plätze, Loggien, Arkaden in den Städten, wie ſchon die antiken Stoen und Leſchen, Baptiſterien, Kapellen, Kirchen des romaniſchen, in beſchränkterem Umfange des gothiſchen Styls, politiſche, Kunſt-Gebäude, Privatpaläſte und Villen öffnen ſich dieſer großen cykliſchen Entfaltung einer Kunſt, die noch ungleich leichter und raſcher ſich an die architektoniſche Fläche ſchmiegt, als die Plaſtik. Die Decke des Innern, wie dieß namentlich in den Kuppel-Malereien geſchah, zu benützen iſt und bleibt wegen der mechaniſchen Schwierigkeit der Anſchauung nicht räthlich. Wenigſtens wird es paſſend ſein, hier nur Kleineres, leicht Ueberſichtliches anzubringen. Dieſe Rückſicht äußerer Zweckdienlichkeit trifft auf das Natürlichſte mit der inneren Genialität der Erfindung und Anordnung zuſammen in Raphaels Stanzen: an den Wänden die Darſtellung der Idee in großen hiſtoriſchen Bildern, in wahrer und wirklicher Verkörperung, an der Decke in allegoriſcher Andeutung und daneben noch in typiſchen Scenen, wie die Theologie im Sündenfall, das Recht im Urtheil Salomon's verſinnlicht; die Deckenbilder ſind kleine, leicht faßliche Deviſen, in die Gewölbefelder paſſend vertheilt.

2. Die große Wichtigkeit, welche die unmittelbarſte Form des Anſchluſſes an die Architektur, die Freske, für Hebung und Tragung des Lebens der Malerei überhaupt hat, ergibt ſich von ſelbſt und iſt ſchon durch die Andeutungen des §. 660 ausgeſprochen. Die Fresko-Malerei iſt der natürliche feſte Punct, um den ſich das Leben dieſer Kunſt bewegt; ihr Aufſchwung bringt Großartigkeit, Kühnheit, Fülle der Erfindung in die andern Zweige; die techniſche Nothwendigkeit, in dieſer Kunſtweiſe nur die weſentlichen, gewaltigen Grundzüge des Inhalts und der Formen zu geben, wird der Hebel, wodurch der monumentale Styl erſteht, ohne deſſen ſtarke Stütze auch die Tafelmalerei Halt und Kraft entbehrt. Allein die Sache hat auch ihre Schattenſeite: Es iſt klar, daß die Freske mit der plaſtiſchen Stylrichtung zuſammenfällt: die Farbe tritt zurück, das Gewicht fällt auf die Zeichnung und den Linienbau der Compoſition, hiemit auf den Begriff, die Erfindung und auf das Prinzip des directen Idealiſmus. Damit ſind die Verirrungen und Einſeitigkeiten des plaſtiſchen Styls nahe gelegt. Es bildet ſich leicht jene Gedankenkunſt aus, welche zu viel Werth auf das Ausſinnen des Cyklus legt. Man hüte ſich, jene beziehungsreichen Anordnungen einer Vielheit von Bildern gar zu hoch anzuſchlagen; am Ende könnte jeder begabtere Kopf ohne allen beſondern Künſtlerberuf aus einer gegebenen Idee ſolche Combinationen entwickeln. Das einzelne Bild in ſeiner rein äſthetiſchen Compoſition und in der vollendeten Durchführung des Scheins der Dinge zeigt qualitativ mehr den Künſtler, als das Auffinden eines Fadens, der eine Vielheit von Bildern zuſammenhält. Man widerſtehe der Verſuchung, die Mängel der künſtleriſchen

Durchführung eines Bildes durch ſeine Beziehung zu andern zu ergänzen; es handelt ſich um das Bild ſelbſt, nicht um das, was zwiſchen den Bildern iſt. Die Ueberfruchtung des einzelnen Bildes durch Zuthaten, welche die höheren Beziehungen darſtellen ſollen, iſt eine weitere natürliche Folge der Ueberſteigerung des einfach Aeſthetiſchen in das Gedankenhafte; dahin ſind nicht die freien Spiele zu zählen, mit denen eine fruchtbare Erfindung gerne die Haupt- und Nebenbilder noch in Arabeskenform, in Frieſen, Sockeln u. ſ. w. umgibt, um, was jene mit großen Zügen ausſprechen, noch überdieß in ſprudelnder Fülle von Andeutungen ſich ausathmen zu laſſen, wie ſchon Raphael in den Stanzen und Tapeten gethan hat; vielmehr ſchlägt ſich die einmal ausgebildete Neigung zum Beziehungsreichen, Andeutungsvollen auch auf die Hauptbilder und ſteckt in jede Ecke derſelben verborgenen Tiefſinn. Wir haben ferner bereits darauf hingewieſen, daß der plaſtiſche Styl ſich vorzüglich an die Auffaſſung der Kunſtſtoffe unter dem Standpuncte der zweiten Stoffwelt halten werde. Wir wollen Mythus und Allegorie nicht ſchlechthin verbannen und haben ſchon in der Anm. zu §. 683 geſagt, daß die Freske in ihrer natürlichen Beſtimmung zum Cykliſchen ſie nicht wohl ganz entbehren kann, aber die Meinung, der Inhalt des Schönen ſei in dieſen Zurückführungen des Lebens und der Geſchichte auf tranſcendente, einſt geglaubte, noch geglaubte oder ſubjectiv erſonnene Geſtalten vollkommener dargeſtellt, als wenn er dem wirklichen Lebensſtoff immanent bleibt, liegt bei der ganzen Richtung nahe und kann bis zu tiefer Verblendung gegen das wahre Verhältniß von Idee und Bild führen. Was aber die Formenbehandlung betrifft, ſo führt das Prinzip des directen Idealiſmus in einſeitiger Verfolgung entweder zu einer flachen und abſtracten Schönheit oder einer gewaltſamen Erhabenheit und Ueberkraft, welche alsgemach in das Gegentheil des reformatoriſchen Anfangs, in das Conventionelle ausläuft. Man ſieht aus dem Allem, daß auch die Zeit wieder kommt, wo der monumentale Freskenſtyl von der Oelmalerei und der ächt maleriſchen Richtung einfaches Verharren bei dem Objecte, richtiger: Idealiſirung des Objects innerhalb ſeiner ſelbſt, erſchöpfende Ausführung, Wärme der Naturwahrheit, überhaupt den Geiſt der Wirklichkeit, wie er ſich mit dem zu ſeinem Recht gelangten Prinzip des Colorits verbindet, zu lernen hat: einer der Belege für den Inhalt des §. 676.

§. 694.

1\. **Verbindung mit kleineren architektoniſchen Werken und Ausſchmückung bedeutender Räume begründet auch für die ſelbſtändige Malerei cykliſche Zu-**
2\. **ſammenſtellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. End-**

lich ſchließt ſich die cykliſche Compoſition als Skizze an die Poeſie oder bewegt ſich in frei dichtender Erfindung: mit der Herrſchaft des Moments der Zeichnung ergibt ſich hier entweder die plaſtiſche Stylrichtung oder bei Vorwiegen des Maleriſchen eine Neigung zu ſcharf charakteriſtiſchem Contur.

1. Die Malerei auf Tafel und Leinwand hat ihre cykliſchen Zuſammenſtellungen in kleineren Diptychen, Triptychen, in großen Altarwerken (man denke z. B. an die Fülle der Gedanken-Entwicklung im van Eyckiſchen Hochaltare zu Gent); auch in nicht kirchlichen Bildern wird hie und da eine Feldertheilung auf Einer Fläche angeordnet. Hier herrſcht denn eine geometriſche Diſpoſition im einfachen oder mehrfachen Gegenüberſtellen und Ueberordnen; das Einzelne kann trotz der Trennung der Felder in innigerem Zuſammenhang ſtehen, als in Fresken-Cyklen, die über weite Räume ſich ausbreiten. Eine freiere Art der Verbindung ergibt ſich, wenn fortlaufende architektoniſche Räume mit Bilder-Reihen geſchmückt werden, die von einer gemeinſamen Idee getragen ſind; das Symmetriſche macht dem Succeſſiven Platz, das der Succeſſion der Geſchichte entſpricht, aus welcher hier naturgemäß die Idee genommen wird, wie im Muſeum von Verſailles, dieſem großen Gedanken Louis Philipps. Dabei hat ſich die Oelmalerei allerdings zu hüten, daß ſie nicht ihrerſeits durch den Drang der umfaſſenden Aufgabe gejagt in das Freskenartige und Fauſtmäßige gerathe.

2. Am leichteſten entfaltet ſich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zuſammenſtellungen auf Blättern, die in Felder getheilt, etwa durch Arabesken zuſammengehalten ſind. Hier ergießt ſich denn die Erfindung weit hinaus über das urſprüngliche einfache Verhältniß zu einem in der Anſchauung oder Ueberlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn ſie den Text einer Dichtung oder eines proſaiſchen Werks begleitet, iſt ihr das Wort häufig nur ein erſter Anſtoß, ein dünner Stab, den ſie mit quellenden Erfindungen umrankt; ſie kann ſich auch an eine beliebte Zeit-Idee wie an einen poetiſchen Text halten und ſie in immer neuen Wendungen ausführen; ein beliebter Stoff dieſer Art waren ſeiner Zeit die Todtentänze; ſie kann aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geſchäft abnehmen und ſelber ein Ganzes dichten wie z. B. Genelli in dem geiſtreichen „Leben einer Hexe". Es ſtehen hier eigentlich Erſcheinungen vor uns, worin die Kunſt, für die vervielfältigende Technik thätig, in das Gebiet des blos Anhängenden hinübergeht, allein ſehr ſelbſtthätige Kräfte äußern ſich auf demſelben, ſelbſt ein Cornelius hat auf ihm vornehmlich zuerſt ſeine Kraft erprobt. Wir haben geſehen, daß es vornehmlich die mehr auf das Moment der Erfindung beſchränkten Talente ſind, die auf ihm verweilen, aber es kann ſich

auch ein großer Theil der ganzen künſtleriſchen Kraft einer Zeit aus einem Ueberſchuß des Subjectiven in der Phantaſie, einem poetiſchen Bildungstriebe, der in der eigentlichen Dichtung kein Bett zu finden vermag und ſich mit wuchernder Gedankenfülle auf die bildende Kunſt wirft, mit Vorliebe in ihm bewegen, wie dieß im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts in Deutſchland der Fall war. Wenn an ſich die Skizze in innerem Zuſammenhang mit dem plaſtiſchen Style ſteht, wie er bald mehr den Fluß der rein ſchönen Linie, bald die Schwellung der kräftigen und überkräftigen Form liebt, ſo kann ſich doch auch die ächt maleriſche Richtung auf die Herrſchaft des Conturs iſoliren, der dann freilich einen ganz andern Charakter tragen wird. In und zu §. 676 iſt dieſer Charakter ſchon angedeutet; im geſchichtlichen Theile wird er ſich in volleres Licht ſtellen, wie innerhalb des rein maleriſchen Styls noch einmal der Gegenſatz des herrſchenden Umriſſes und der ganzen Entwicklung der Farbe auftritt; hier iſt nur ſo viel zu ſagen, daß die erſtere Richtung von der verwandten Totalrichtung des plaſtiſchen Styls ſich durch harten Individualiſmus und Naturaliſmus unterſcheiden wird, was ſich mit dem poetiſirenden Geiſte, in welchem die Pflege der Skizze ihren Grund hat, ſo verbindet, daß der üppige Bildungstrieb gerne bis zur Ueberladung und Ueberſchnörklung des Charakteriſtiſchen fortgehen wird; daher hier auch die Caricatur nahe liegt. Wir weiſen übrigens der Erläuterung wegen ſchon hier auf die Holzſchnitte und Kupferſtiche der großen deutſchen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein (des Jüngſten) hin: hier benützt die cykliſche Skizze ihre freie Bewegung ohne Farbe zu der äußerſten Verſchärfung aller treffenden Phyſiognomik, aber auch aller derben Naturwahrheit, eckigen Härte, aller Neigung zu abſonderlichem Linienſpiel, die dem deutſchen Styl eigen war.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Malerei.

§. 695.

**Der Eintheilung des Gebiets der Malerei in Zweige iſt das Mythen- 1.
bild geſondert voranzuſtellen, denn es vertritt ſie, ehe ſie entwickelt ſind, alle,
die Keime von allen und theilweiſe auch die näheren Unterſchiede, in welche
jeder ſelbſtändige Zweig ſich ſpaltet, treten in ihm hervor. Nachdem die Zweige
erwachſen ſind, beſteht es nur durch eine Tautologie neben ihnen fort und er-
ſcheint vermöge einer Verkennung des logiſchen Verhältniſſes (vergl. §. 25) als
eine zweite, höhere Art der ſogenannten Hiſtorienmalerei. Seine bedeutendſte 2.
Stütze hat das Fortleben der zweiten Stoffwelt in einem bleibenden Bedürfniſſe
der auf das allgemein Menſchliche gerichteten Phantaſie, ſich an Mythiſches
anzulehnen.**

1. Der §. wiederholt im Weſentlichen nur, was ſchon mehr, als einmal, auseinandergeſetzt und worüber §. 24. 25. 62. 417. 418. 541. nothwendig zu vergleichen iſt; insbeſondere zeigt bereits §. 25 die hier wieder zur Sprache gebrachte logiſche Verwirrung auf. Dieſe Wiederholung iſt dadurch gefordert, daß die Malerei die erſte Kunſtform iſt, in welcher Alles bisher nur im Allgemeinen Aufgeſtellte zum erſtenmal in volle Anſchaulichkeit und Anwendung tritt, eigentlich praktiſch wird. In der Sculptur ſahen wir das Mythiſche ſo durchaus berechtigt, daß durch daſſelbe die ganze Zweige-Eintheilung durchbrochen wurde (vergl. 630. 631); die Malerei dagegen iſt, wie dieß zu §. 674 und 683 und ſonſt mehrfach ſchon ausgeſprochen wurde, ihrem ganzen Weſen nach darauf gerichtet, das Mythiſche vielmehr auszuſcheiden, denn ſie gibt ein ganzes und volles Bild des Lebens im Umfange ſeiner realen Bedingungen, ſie ſpricht die Idee als die innere Seele dieſes feſten Zuſammenhangs ſelbſt aus und muß daher, wo ſie zum Bewußtſein ihrer Aufgabe gelangt iſt, auch begreifen, daß ſie dieſelbe nicht außer dieſen Zuſammenhang tranſcendent hinſtellen darf, um ſie in denſelben von außen wieder hereinbrechen zu laſſen. Ihr innerſter Geiſt iſt der der Immanenz. Beſteht nun trotzdem die Tranſcendenz, der Anbau der zweiten Stoffwelt auch in dieſer Kunſt fort, nachdem dieſelbe

Digitized by Google

doch ihr ſpezifiſches Weſen genügend zur Reiſe ausgebildet hat, um zu jenem Bewußtſein zu gelangen, ſo müſſen wir dieſe Form aus einem ganz andern Grund an die Spitze der Zweig-Eintheilung ſtellen, als dort in der Lehre von der Bildnerkunſt: nämlich nicht, um ihr die erſte Stelle einzuräumen, ſondern um ſie abzuſondern, damit ſie uns dieſe Eintheilung nicht verwirre. Dazu kommt jedoch noch ein anderer Grund: wir haben eine relative Berechtigung des Fortbeſtands einzuräumen und müſſen gleich zu Anfang darüber in's Klare kommen, weil uns ſonſt für ein gewiſſes Gebiet, das der Schlußſatz des §. andeutet, die Prämiſſe fehlt. — Unſere Anſicht über das Mythiſche iſt inzwiſchen von E. Guhl (D. neuere geſchichtl. Malerei u. d. Akad. S. 123 ff.) angegriffen worden. Gegen die Behauptung, daß göttliche Weſen, wenn ſie nicht mehr geglaubt werden, in Allegorien verſinken, wird geſagt: ſie bleiben vielmehr Charaktere oder künſtleriſche, plaſtiſche, maleriſche Individualitäten, und wenn man im Allgemeinen der Kunſt das Recht und den Beruf zur Darſtellung poetiſcher Erzeugniſſe des menſchlichen Geiſtes nicht abſpreche, warum gerade hier der grobmaterielle Maaßſtab der wirklichen Exiſtenz angelegt werde; es erſcheine kleinlich, von der Kunſt zu verlangen, ſie ſolle nur darſtellen, was in der That dageweſen ſei und woran man mit gutem Gewiſſen als an ein wirklich exiſtirendes oder doch exiſtirt habendes Factum glauben könne. Hier iſt vor Allem eine nothwendige Unterſcheidung überſehen: nämlich die zwiſchen dem Möglichen und dem Wirklichen. Weſen, welche zwar nicht wirklich, nicht als wirkliche geglaubt, nur von der Phantaſie erzeugt, aber ſo beſchaffen ſind, daß ſie unter den von uns ſchlechthin anerkannten Geſetzen der Erfahrung leben **könnten**, zählen wir nicht zum Mythiſchen. Die Helden der Sage, die Charaktere der Dichter, wenn auch reine Erfindung, ſind ſolche Weſen und es wäre völlig grundlos, ſie aus der Stoffwelt des Schönen ausſchließen zu wollen. Anders verhält es ſich aber mit den Gebilden, die der mythiſche Glaube ſchlechthin über und außer das Naturgeſetz ſtellt, mit jenen Individuen, die in ganz anderem Sinn abſolut ſein ſollen, als das äſthetiſche Individuum es immer iſt, nämlich im Sinne der von ihnen weſentlich ausgeſagten Zerreißung des Cauſalnexus: dieſe Gattung von Weſen iſt nicht nur nicht wirklich, ſondern auch nicht möglich und die Kunſt, wenn ſie dieſelben anders, als in der Einſchränkung, die wir nachher in's Licht ſetzen werden, zu ihrem Stoffe wählt, geräth mit dem Grundprinzip der modernen Bildung, wie es in ſie **ſelbſt** eingedrungen, in Widerſpruch. Wir verwechſeln nicht eine ſächliche Frage mit einer äſthetiſchen. Möglich oder unmöglich: das wäre gleichgültig, wenn der Künſtler außer ſeiner Zeit ſtünde und ſich gegen ihre herrſchende Stimmung abſchließen könnte. Woher nun ſoll er die Wärme bringen, ein Weſen der Phantaſie zu dem Lebensbild eines exi-

Digitized by Google

ſtenzfähigen Charakters auszuprägen, das die Geiſtesluſt der Zeit ſo zerſetzt hat, daß es recht ausdrücklich als unmöglich erkannt iſt und jeder denkende Menſch kritiſch begreift, wie ſein ſcheinbarer Leib nur Bild iſt für eine allgemeine Wahrheit, die einſt die glaubenden Völker dunkel ahnten? Und iſt dieß nicht auch aus der Erfahrung nachzuweiſen, die doch, wenn man die modernen Producte dieſes Gebiets mit dem Maaßſtabe des wahren Stylbegriffs mißt, uns wahrlich unter zehn Geſtalten neun „Waſchlappen" aufweist, neben denen die lebendige zehnte, wenn man genauer hinſieht, ihre Lebenskraft entweder der Nachahmung jener Meiſter verdankt, die ſolche Stoffe malten, als ſie zeitgemäß waren, oder dem glücklichen Zufall einer Stimmung, die in unſeren Tagen nur ausnahmsweiſe eintreten kann, oder dem Umſtande, daß in mythiſchen Gruppen immer auch ſolche vorkommen, welche nicht dem Gebiete des entwurzelten Glaubens, ſondern jener freien Phantaſie angehören, deren Geſtalten zwar nicht Objecte wirklicher, aber doch möglicher Erfahrung ſind? Das eben aber nennen wir Allegorie im weitern Sinne des Worts, wenn eine Idee in abſoluten Geſtalten ausgedrückt wird, welche einſt zwar den Inhalt eines unbezweifelten Glaubens bildeten und von dem Künſtler, der dieſen Glauben theilte, mit Lebenswärme behandelt wurden, nun aber von einem verbreiteten Denken, dem ſich der Künſtler nicht entziehen kann, in ihre Beſtandtheile aufgelöst ſind. Guhl ſelbſt zeigt weiterhin, wie ſich die mythiſche Malerei in Genre- und Geſchichts-Malerei durch einen Prozeß aufgelöst hat, der jene neben dieſen realen Formen doch wahrlich zur reinen Tautologie macht, er nennt die geſchichtliche Malerei die letzte Vollendung der heiligen Malerei ſelbſt (S. 134), ja er ſtellt ein Anweiſen der Kunſt auf Weſen, die außer Raum und Zeit leben, dem Rathe gleich, Chimären ſtatt Menſchen zu malen. Uebrigens muß auch zwiſchen dieſen ſelbſt ein Unterſchied gemacht werden: es wird ſich anders verhalten mit den Weſen des claſſiſchen, als des chriſtlichen Mythus; darüber wird die zweite Anm., wo wir zu den Einſchränkungen unſeres Hauptſatzes übergehen, das Weſentliche ſagen.

Das Mythenbild wird, wie ſchon zu §. 541 bemerkt iſt, gewöhnlich zur ſog. Hiſtorienmalerei geſchlagen; allein wenn man das, was einander eigentlich überflüſſig macht, einander vielmehr beiordnen will, ſo wäre es ebenſogut ein Zweig der Landſchaft und des Genre, denn es vicarirt auch für dieſe. Die alten Götter ſind die Mächte der Natur, der Sitte, der Geſchichte; wer ſie darſtellt, hat dieſe dargeſtellt. Ich brauche das Meer nicht zu malen, wenn ich den Neptun, keine Liebes-Scene, wenn ich den Amor, keine Arbeit des Landmanns, wenn ich Ceres, Mercur, Minerva, keinen Sieg eines Volks in der Schlacht, wenn ich die Götter, die deſſen vorkämpfende Genien ſind, hinſtelle; und umgekehrt, wenn ich

jenes gethan, ſind dieſe überflüſſig. Die göttlichen Geſtalten des chriſtlichen Mythus ſind nicht ebenſo Naturmächte, wie ſie ſittliche Mächte ſind, und ſie ſind ſittliche Mächte in beſchränkterem Umfang, als die alten Götter. Die Natur iſt durch den Willen der oberſten Perſon in dieſem Kreiſe geſetzt, übrigens aber bethätigt ſie ſelbſt und die andern Perſonen des tranſcendentalen Kreiſes ihre geiſtige Macht mehr durch Aufhebung, als Erhaltung ihrer Ordnung. Eigentlich wird die Natur als ein neben ihnen Selbſtändiges geſetzt und doch als ein Nichtiges wieder überſehen; dennoch iſt ſie in ihnen mitdargeſtellt, weil, was Poſitives an ihr iſt, nur durch ihren Willen beſteht. Was ſie aber unmittelbar in ſich darſtellen, iſt die Welt des Guten im innerſten Leben des Gemüths, abgeſehen ſowohl davon, wie es die Sitte, die Geſellſchaft durchdringen, als auch davon, wie es im Oeffentlichen, im Staat und ſeiner Geſchichte ſich verwirklichen ſoll. Nur in gewiſſem Sinne vicarirt daher zunächſt die Darſtellung des chriſtlichen Mythus für das Genre, ſofern dieſes nämlich auch das Gemüthsleben in ſeiner edelſten Sphäre zum Stoff hat (vergl. was zu §. 631, a. über die Maria geſagt iſt); in ebenſo beſchränktem Sinne für die Weltgeſchichte, ſofern dem Bewußtſein, dem aller Inhalt in dieſen tranſcendenten Formen ſich verdichtet, das keinen wahren Staat, kein Intereſſe für denſelben kennt, die ganze Geſchichte in der höchſten Angelegenheit des Subjects, ſeiner Verſöhnung mit dem Unendlichen aufgeht (vergl. §. 62 Anm. und §. 451). Dennoch liegt auch die wirkliche Welt der Sitte und die wirkliche Geſchichte in dem concentrirten Gemüthskerne der romantiſchen Anſchauung als ein nur noch unentwickelter Keim eingeſchloſſen, und ſo iſt die heilige Malerei Stellvertreterin des Genre überhaupt und der Geſchichtsmalerei überhaupt, abſolutes Genre, abſolute Geſchichte, worin dargeſtellt iſt, was von beiden Gebieten allein würdig iſt, dargeſtellt zu werden.

Es bleibt nun aber nicht bei dieſer einfachen Vertretung; die Sache iſt genauer zu betrachten und bietet mehrere Verhältniſſe dar. Das erſte iſt dieß, daß die Keime der Zweige, die ſich einfach auf die urſprüngliche Stoffwelt gründen, ſchon in der Zeit der unangefochtenen Gültigkeit der tranſcendenten Stoffe ſich wirklich an das Tageslicht herausarbeiten. Die Tautologie, die aber zugleich ein Widerſpruch, der Widerſpruch der zwei nebeneinander beſtehenden Stoffwelten iſt (§. 417. 418), beginnt nicht erſt, wenn das Mythiſche ſich überlebt hat, nur wird ſie dann immer fühlbarer, ja ſie geht bis zu der Ironie fort, daß das Mythiſche zum bloßen Vehikel wird (§. 465). Dieß Alles wird nun die Geſchichte einer Kunſt, welche durch das Prinzip ihrer Auffaſſung durchaus nach dem Realen hindrängt, mit ſchlagender Kraft bewähren. — Ein anderes Verhältniß liegt in der Aufſchließung dieſer Stoffe ſelbſt gegen die Welt. Die Geſchichten des A. Teſtaments als das Vorbereitende, die Scenen des Lebens Jeſu,

Digitized by Google

worin die Durchbrechung der Naturgeſetze gegen menſchliches Thun, Empfinden, Leiden mehr oder weniger zurücktritt, endlich der Uebergang des vorher in Einer Perſon verkörperten Geiſtes in die gewaltigen Organe, die Apoſtel, und in die Gemeinde: hier hat die mythiſche Malerei ihren lebenstüchtigſten Stoff und arbeitet wahrhaft der rein geſchichtlichen vor, ſtellt ihr ein mächtiges Prototyp hin. Ein ſolcher Stoff iſt insbeſondere die Apoſtelgeſchichte und man darf ſagen, daß, wie dieſe an ſich die Entfaltung der neuen Religion zur Weltdurchdringenden Macht in der Großheit des Anfangs zeigt, ſo in Raphaels Behandlung dieſer Stoffe mit Urkraft das geſchichtliche Gemälde beginnt. Uebrigens verſteht ſich, daß dieß Verhältniß von dem erſten nicht ſchlechthin verſchieden iſt, denn hier öffnet ſich zwar der mythiſche Kern vermöge eines in ihm ſelbſt liegenden Motivs zu einer naturgemäßen, menſchlichen Handlung, aber in dem ſo gebildeten Ganzen ſtellt er doch immer ſich ſelbſt und ſeine Wunder neben das natürlich Reale hin und der Widerſpruch, der dadurch entſteht, iſt gerade in künſtleriſcher Beziehung ein ſehr fühlbarer, weil er ſich in der Compoſition offenbart. In Raphaels Leo und Attila iſt entweder jener oder ſind die zwei Apoſtel in der Luft überflüßig; weicht Attila dieſen, ſo braucht es Leo's Beredtſamkeit nicht, und umgekehrt. In der Conſtantinsſchlacht iſt die Idee des Kampfs nicht in den Streitern ſelbſt, — was ganz wohl möglich war, — ausgedrückt, weil die Engel in der Luft für dieſen Ausdruck Stellvertretend angebracht ſind, und ſo manchem Märtyrer auf andern Bildern ſieht man keine Spur von innerer Erholung an, weil ſie ihm von Engeln mit Palmzweigen von außen zugefächelt wird.

Von der Aufſchließung der Welt innerhalb der mythiſchen Stoffe ſelbſt iſt wiederum wohl zu unterſcheiden eine rationelle Auffaſſung derſelben. Das Altteſtamentliche, Jeſus und ſein Leben, die Apoſtel und ihre Thaten können rein menſchlich als wunderloſe, gewaltige Erſcheinungen und Organe ewiger Wahrheit aufgefaßt und dargeſtellt werden: das iſt dann einfach ein Zweig der rein geſchichtlichen Malerei und gehört gar nicht hieher. So wie Titian ſeinen Chriſtus im „Zinsgroſchen“ dargeſtellt hat, als einen durchaus klaren, in ſeiner reinen Klarheit ſchlechtin unbefangenen Menſchen, vor dem die ausforſchende Gemeinheit in Schmach abfährt, oder ſo wie in Raphaels Predigt Pauli in Athen das göttliche Feuer der Beredtſamkeit flammt und eine Welt ergreift: hätten wir nur mehr ſolche Bilder, würden nur deren recht viele gemalt! Der große Lehrer an den idylliſchen Seen Paläſtina's, der große Leidende, ohne Nimbus und Mirakel: wer beſtreitet ſolche Stoffe?

Ein weiterer Punct betrifft das Verhältniß zu den näheren Unterſchieden der Zweige. Das Mythenbild in ſeiner ſtrengen Selbſtändigkeit

Digitized by Google

ſtellt ſich nämlich als ein Keim, worin die Formen der ausgebildeten Malerei eingewickelt liegen, auch nach der Seite dar, daß die Momente, aus welchen die weitere Eintheilung der Zweige hervorgeht, ſichtbar und beſtimmt in ihm hervortreten: die Unterſchiede des Styls an ſich und in Verbindung mit Material und Technik, die Unterſchiede, die im gewählten Moment und in dem Grade des Umfangs liegen, in welchem der Stoff ergriffen iſt, alſo die Unterſchiede der Situation, Handlung, endlich in unmittelbarem Zuſammenhang hiemit die Unterſchiede der epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen Auffaſſung. Allein es wäre verkehrt, dieſe Unterſcheidungen hier vorzunehmen, da ſie entwickelter und vollſtändiger in den Zweigen auftreten, wie ſich dieſelben einfach auf das Reale gründen.

Weder hiemit, noch durch irgend eine dieſer Anmerkungen ſoll dem Mythenbilde da, wo es in der Weltanſchauung einer Zeit-Epoche organiſch lebt, ein Jota von ſeinem Werth entzogen werden; wir ſtehen hier in der Eintheilung der Zweige, nicht in der Geſchichte; Alles gilt der Frage, ob es logiſch den andern Zweigen coordinirt werden und in Wirklichkeit, nachdem ſie ſich ausgebildet, neben ihnen ein volles Leben führen könne. Wo der Mythus noch das Ganze iſt, da wirft ſich das Ganze der künſtleriſchen Kräfte auf ihn; was einer ſolchen Kunſt an Mannigfaltigkeit, an Vollſtändigkeit in Erſchöpfung des erſcheinenden Lebens abgeht, erſetzt die Innigkeit, die Naivetät, die zuſammengehaltene Kraft; der unendliche Vortheil, den die Kunſt in dem idealen Auszuge des Lebens beſitzt, welchen ihr die Religion in die Hand gibt (vergl. §. 418), beſteht insbeſondere darin, daß die Unſicherheit in der Stoffwahl abgeſchnitten iſt und daß die Kräfte nicht nach allen Seiten auseinanderfahren, ſondern ſich concentriſch um den Einen, großen Planeten bewegen. Eine ganze, große Hauptperiode der Malerei iſt mythiſch geweſen und die nicht mythiſche iſt in ihrer Bahn noch lange nicht das geworden, was jene in der ihrigen geweſen iſt.

2. Es ſoll nun aber auch die Einſchränkung unſeres Satzes in Kraft treten und anerkannt werden, daß in gewiſſem Sinne das Bürgerrecht, das dem Mythiſchen neben dem Wirklichen durch Verjährung zu Theil geworden, fortbeſteht und „wie das urſprünglich Naturſchöne Stoff einer freien Thätigkeit für die beſondere Phantaſie werden kann" (§. 417). Hier ſetzen wir denn nicht noch einmal auseinander, was ſchon in und zu §. 466 ausgeſprochen iſt: daß wir nur gegen eine prinzipielle Behauptung des mythiſchen Stoffes als des höchſten oder überhaupt eines noch wahrhaft lebensfähigen, nur gegen die tiefe Denkverwirrung auftreten, die da meint, der höchſte Inhalt komme nur zur Erſcheinung, wenn er in einer Welt neben oder über der Welt in beſondern Geſtalten ausgehoben werde; daß es lächerlich wäre, dem Künſtler ſeine Stoffe vorſchreiben zu wollen;

daß man wohl ſagen kann: wenn du das oder das thuſt, wirſt du nichts wahrhaft Lebendiges erzeugen, aber nicht ihm verbieten, das oder das zu thun; daß es ihm unter Anderem gelingen mag, ſich in eine Welt, die einſt lebendig war, lebendig zurückzuverſetzen und ſie glücklich zu reproduziren; daß überhaupt der ideale Auszug aus der urſprünglichen Stoffwelt dem Künſtler den ungemeinen Vortheil einer höchſt concentrirten Abbreviatur der breiten Wirklichkeit der Dinge gewährt. Alles Genre und jedes geſchichtliche Bild zeigt uns die Menſchenwelt immer nur in einer Beziehung, ſtellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer beſondern, zunächſt immer mehr oder weniger eingeſchränkten Seite, nur in den ruheloſen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythiſchen Geſtalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchſte Idee auch nicht ſchlechthin in ihrer Allgemeinheit, ſondern zunächſt ebenfalls in einer beſondern Beſtimmtheit zur Darſtellung, aber durch die Vermittlung dieſer Beſtimmtheit offenbart ſie doch, ohne gleichſam einen Reſt zu ſetzen, ihre abſolute Natur. Die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. ſtellt die religiöſe Malerei in Einer Perſon, in der jungfräulichen Mutter des Gottesſohns dar, während wir dieſelbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengeſtalten zuſammenleſen müſſen; den Triumph des Geiſtes über die Materie mag die letztere in unzähligen Scenen ausdrücken, deren keine einzelne den Inhalt dieſer Idee erſchöpft, während jene in der Erhebung des Heilands über ſein Leiden ſie Ein für allemal und ſchlechthin ausdrückt. Aber auch die zugeſtandne Wahrheit dieſes Vortheils kann einer Sphäre, aus welcher das Bewußtſein im Ganzen und Großen herausgewachſen iſt, ihre Stelle im Mittelpuncte der Kunſt nicht mehr zurückgeben, ſie iſt an den Rand gedrängt, iſt Aushilfe, Nebenwerk geworden, und wenn Raphael in den Stanzen das innere Leben der darzuſtellenden Kreiſe in den Hauptbildern hiſtoriſch dargeſtellt und die ſpeziell mythiſche und allegoriſche Abbreviatur Vignetten-artig an die Decke verwieſen hat (vergl. §. 693, 1.), ſo iſt dieß der rechte Ausdruck für das Verhältniß der Sache ſelbſt.

Was jedoch der zweite Theil des §. aufſtellt, iſt nicht dieſer allgemeine Satz, den wir hier zu abermaliger Verhütung von Mißverſtändniſſen wiederholt haben. Wir müſſen nun zuerſt einen Unterſchied ziehen: der Hauptkreis des chriſtlichen Glaubens, der noch dogmatiſch gehalten wird und Gegenſtand jener Controverſen iſt, welche ſeiner Darſtellung die unbefangene Lebenswärme abſperren, muß ausgeſchieden werden; es handelt ſich von der claſſiſchen Mythologie und den mancherlei Vorſtellungen, die das Mittelalter aus germaniſchem, celtiſchem Heidenthum herübergebracht und in bunter Weiſe fortgeführt hat: Feen, Elfen u. ſ. f. Dieſes Gebiet iſt der Controverſe, der Kritik in dem Sinne rein entnommen, daß keinem

Menſchen mehr ein hiſtoriſcher Glaube daran zugemuthet wird und alſo keiner mehr eine ſolche Zumuthung zu widerlegen hat. Die Geſtalten dieſer Kreiſe haben daher die Bedeutung bekommen, als wären ſie reine, nur zu äſthetiſchem Zweck erfundene Dichtung. Von den dichteriſchen Erzeugniſſen, welche der Maler zum Stoffe wählt, haben wir in Anm. 1 verlangt, daß ſie Solches enthalten, was wenigſtens Object möglicher Erfahrung iſt. Jetzt aber müſſen wir noch eine andere Form einführen: es gibt ein Verhalten des Geiſtes, das halb ironiſch, halb Täuſchung, eine Art freier, ſpielender Selbſttäuſchung iſt. So laſſen ſich die claſſiſchen und romantiſchen Fabelgeburten auffaſſen; dann iſt der richtige Standpunct gefunden, um ohne Verwicklung mit dem, was uns Grundgeſetz des Bewußtſeins geworden iſt, den großen Vortheil eines geläufigen, keiner Erklärung bedürftigen Typus zu benützen. Man meine nicht, wir treten nun in Widerſpruch gegen unſre eigene obige Behauptung, daß wahre äſthetiſche Lebensfähigkeit einen Glauben, wenigſtens eine Möglichkeit des Glaubens nach den Geſetzen der Erfahrung vorausſetze. Die Sache wendet ſich hier anders: das eigentliche Object der Darſtellung iſt ein rein Menſchliches, Lebensfähiges, das die Wärme der Wirklichkeit hat, dem aber, um ihm eine gewiſſe Erhöhung zu geben, eine höhere Styliſirung zu motiviren, ein mythiſcher Name geliehen wird, wie z. B. Titian die höchſte Schönheit weiblicher Geſtalt in einer nackten Geſtalt enthüllt, die nun zu viel Realität hat, um ungetauft zu bleiben, und zu viel Allgemeinheit im beſten Sinne der Idealität, um einen hiſtoriſchen Namen zu bekommen: ſo tauft er ſie eben Venus. Es iſt alſo der Inhalt ein ganz Lebenswarmes, Menſchenmögliches, Glaubwürdiges und ihn umſpielt nur erhöhend der mythiſche Begriff. Die freie Benützung des Mythiſchen wird jedoch weiter gehen, ſie wird Eigenſchaften, Geſtaltung, Handlung ganz in der Region des Wunders, des aufgehobenen Naturgeſetzes halten. Das ſind dann anmuthige Spiele der Kunſt, die aber doch durch die ganze Behandlung zeigen müſſen, daß ihnen das Wunder nur ein Motiv iſt. um menſchlich Wahres auszuſprechen. Das Fabelhafte iſt alſo dabei humoriſtiſch in einen bloßen Hebel des naturgemäß Schönen verwandelt. Zu gegebenen Fabeln, die einſt geglaubt waren, mag nun die Phantaſie des Künſtlers in freiem Erguß neue erſinnen, wenn nur die Romantik den Boden der innern Wahrheit nicht verläßt. — Man ſieht, daß durch dieſe Unterſcheidungen der Lehre von der Genre-Malerei vorgearbeitet iſt, denn ein höheres Genre werden ſolche Gemälde bilden, nicht aber eine höhere Hiſtorie.

Digitized by Google

§. 696.

Die Eintheilung, wie ſie ſich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet ſich auch hier auf die Stoff-Unterſchiede der Phantaſie (vergl. §. 403). Dieſe ordnen ſich nun ſo, daß einfach drei Gebiete ſich gegenübertreten: das der Landſchaft, der Sitte und der Geſchichte. Die Einheit der drei Hauptzweige, die hienach entſtehen, liegt darin, daß das Sittenbild den Menſchen unter dem Standpunct auffaßt, welcher der Landſchaftmalerei zu Grunde liegt. Dieſe drei Zweige verbinden ſich mannigfach, ſollen ſich aber nicht unklar vermiſchen.

Das durchgreifende Prinzip für die Eintheilung liegt hier wie bei der Sculptur im Stoffe, alſo nach Abzug der zweiten, mythiſchen, in der urſprünglichen Stoffwelt nach ihren Hauptgebieten, oder vielmehr in den Unterſchieden der Phantaſie, wie ſolche auf das eine oder andere dieſer Gebiete gewieſen und bezogen iſt. Es iſt der trennende, ausſchließende Charakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunſt iſt, welcher dieſe Eintheilung begründet: da kann nicht die Auffaſſung, ſondern muß die Erfaſſung (des einen oder andern Stoffes) das Entſcheidende für den Unterſchied der Zweige ſein. Daß die Genre- und die Hiſtorien-Malerei gemeinſchaftlich den Menſchen zum Gegenſtand haben, dieß verändert nichts an der Sache, denn es iſt in beiden eine ganz andere Seite des menſchlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewiſſe Sphäre von Stoffen (Geräthe und dergl., überhaupt Gegenſtände aus dem Gebiete der äußeren Culturformen) in die Darſtellung aufgenommen werden, eine ſehr verſchiedene. Man kann ſogar ſagen, in allen Hauptzweigen ſei es doch auch in der Malerei nur der Menſch, der zur Darſtellung komme, denn die Landſchaftmalerei zeigt uns in der äußern Natur einen Widerſchein menſchlicher Stimmung und das Thierſtück ſchließt ſich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menſchlicher Zuſtände. Alles Schöne iſt ja in gewiſſem Sinn Erſcheinung der Perſönlichkeit (vergl. §. 19, ₁.). Allein auch dieſe Wahrheit ſtößt jenen Eintheilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefſten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchſten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterſcheidung zerworfen würde. Erſt in der Poeſie, wo in jedem Gebiete wirklich und eigentlich vom Menſchen ausgegangen wird, hört die Unterſcheidung, die auf dem Stoffe ruht, auf die maaßgebende zu ſein und macht ſich dafür eine andere geltend.

Wir nehmen nur drei Hauptzweige an: Landſchaftbild, Sittenbild (dieſen Namen für Genre behalten wir bei und rechtfertigen ihn an ſeinem

Orte), geſchichtliches Bild. So gruppiren ſich hier klarer und einfacher die in §. 403 aufgeführten Unterſchiede; in der Dichtkunſt wird ſich die Sache wieder anders ſtellen. Dieſe Eintheilung zeigt ſich aber als eine ganz organiſche, wenn man bedenkt, daß im Sittenbilde der Menſch unter dem Standpuncte des Seins, der Zuſtändlichkeit aufgefaßt wird, welcher in ſeiner Reinheit der Standpunct des landſchaftlichen Gebiets iſt; nun haben wir zwei Extreme: Natur gleich Sein, Zuſtand, Menſch gleich Geiſt, That, und eine Mitte zwiſchen beiden: der Menſch als Naturweſen, Kind der Gewohnheit, des Zuſtands. Daß das Thierſtück ſich dieſer Mitte von vornen anſchließt, bedarf keiner weiteren Erläuterung; man kann es auch als eine weitere, untergeordnete Mitte auffaſſen, nämlich zwiſchen Landſchaft und Sittenbild, doch iſt es beſſer, als logiſch entſcheidend das durchzuführen, was die Anordnung vereinfacht. Wie das Portrait an der andern Seite dieſer Mitte ſteht und bald mehr nach dem Sittenbilde, bald mehr nach dem geſchichtlichen hinweiſt, wird ſeines Orts genauer nachgewieſen werden. — Nun ſind von der innern Einheit in dieſer Theilung noch zu unterſcheiden die mannigfachen Verbindungen zwiſchen den Zweigen, welche darin beſtehen, daß ein Stück von dem einen ſich dem andern zugeſellt; da ſind natürlich verſchiedene Grade der Geltung und Ausdehnung des Zugeſellten möglich, aber ein jedes Gemälde muß doch unzweifelhaft dem einen oder andern Zweig angehören; daher darf ſich das Zugeſellte nicht ſo weit ausdehnen, daß es in gleiche Höhe der Geltung mit der Hauptaufgabe tritt, ſonſt wird das erſte Geſetz der Compoſition, die Einheit, zerriſſen, das Intereſſe zertheilt. Bedeutung und Gewicht dieſes Satzes wird in der folgenden Darſtellung der Zweige ſich erweiſen.

§. 697.

1. **Beſtimmter, als in der Bildnerkunſt, tritt in dieſen Unterſchieden allerdings auch das Theilungsprinzip zu Tage, das ſich auf die Verbindung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet**
2. **(vergl. §. 404). In der Unter-Eintheilung der Zweige kommt zu den übrigen Bedingungen (vergl. §. 540) der Gegenſatz der Style.**

1. Wir haben geſehen, wie die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt ſteht, indem in die Grundbeſtimmung des Objectiven hier das Subjective bis nahe zur Auflöſung deſſelben eindringt (§. 659). Es läßt ſich dieß bereits als ein relativer Uebertritt der bildenden Phantaſie auf den Boden der empfindenden und dichtenden auffaſſen (vgl. §. 539): die Malerei als ganze Kunſt nähert ſich dem Muſikaliſchen, dem Lyriſchen und neigt (vergl. §. 684) ſchon ſtark zum Dramatiſchen. Nun haben

Digitized by Google

wir geſehen, wie dieſe Uebertritte der Phantaſie von dem Boden der einen Art auf den der andern nicht nur die große Theilung der bildenden Kunſt in ihre drei ſelbſtändigen Gebiete begründen, ſondern zugleich eines der Hauptmomente bilden, wodurch ſich die einzelne Kunſt in ihre Zweige ſpaltet. Dieſe Spaltung iſt in der Poeſie ſo ſtark, daß die Formen, die daraus entſtehen, ebenſo ſelbſtändig ſich unterſcheiden würden, wie Baukunſt, Plaſtik und Malerei, wenn nicht die geiſtige Natur dieſer Kunſt als einigendes Band ihr Vorrecht behaupten würde. Innerhalb der Gebiete der bildenden Kunſt kann ſie als Motiv für die Unter-Eintheilung nur erſt ſchwach hervortreten; denn wo die Lippen noch geſchloſſen ſind und die wirkliche Bewegung fehlt, wird begreiflich der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen noch keine Kraft haben. Ganz entfernt klingt derſelbe in den Zweigen der Baukunſt an (vergl. §. 574, ₂.), etwas deutlicher, unmittelbarer in der Sculptur (vergl. §. 635, ₁.), ungleich voller und ſtärker nun aber, wiewohl immer noch nur erſt ſecundär, in der ſubjectiv bewegteſten unter den bildenden Künſten, der Malerei. Die Landſchaft iſt lyriſch oder muſikaliſch, das Sittenbild epiſch, das geſchichtliche Bild dramatiſch. Dieſe Unterſcheidung zieht ſich ohne logiſchen Widerſpruch neben dem Satze des vorh. §. hin, wonach der Landſchaftmalerei der Standpunct des Seins zu Grunde liegt u. ſ. w.; denn es iſt ja geſagt, daß das ſubjective Moment der Auffaſſung hier noch nicht als entſcheidendes Theilungsprinzip auftritt, ſondern die Erfaſſung des Stoffs, und auf die Natur dieſes Stoffs iſt dort die durchgreifende Eintheilung gegründet; nun aber, in zweiter Linie, tritt dieß Subjective hinzu, wonach, um die unbeſeelte, an ſich objectiv beſtimmte Natur zum Kunſtſtoffe zu erheben, die ganze Innigkeit der muſikaliſchen, lyriſchen Empfindung nöthig iſt; im Sittenbilde verfeſtigt ſich dieſe, obwohl nun das menſchliche Subject der Gegenſtand iſt, wieder zum ſächlichen Charakter der epiſchen Stimmung, und im geſchichtlichen Bilde färbt ſich das Epiſche mit dem dramatiſchen Feuer.

₂. Welche Momente die weitere Theilung der alſo getheilten Zweige ſelbſt begründen, iſt in §. 540 geſagt. Es wird ſich nun zeigen, wie namentlich dasjenige, von welchem ſo eben die Rede geweſen, in dieſer Richtung noch einmal und hier allerdings als das entſcheidende auftritt, und wie ſich daneben die übrigen Momente geltend machen. Neu aber iſt die Stärke, welche der Unterſchied der Style erlangt hat; hiedurch tritt ein weiteres Moment hinzu, das ſich mit dem Unterſchiede des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen und mit dem des Materials und der Technik in Verbindung ſetzen wird.

Digitized by Google

α. Die Landſchaft.

§. 698.

1. Die Landſchaftmalerei idealiſirt eine gegebene Einheit von Erſcheinungen der unorganiſchen und vegetabiliſchen Natur zum Ausdruck einer geahnten Seelenſtimmung. Ihr allgemeiner Charakter iſt daher ein muſikaliſcher oder lyri-
2. ſcher. Thieriſches und menſchliches Leben nebſt Wohnungen des Menſchen, das dieſem Ganzen als ſog. Staffage beigegeben wird, darf für ſich kein ſelbſtändiges Intereſſe in Anſpruch nehmen, wenn nicht eine unklare Vermiſchung (vergl. §. 696) entſtehen ſoll.

1. „Eine gegebene Einheit": dieß ſchließt eine künſtleriſche Umſtellung des vorgefundenen Naturſchönen nicht aus, beſagt aber allerdings, daß das völlig freie Componiren, das nur einzelne Motive aus der Natur entlehnt, nur einzelne Studien benützt, nicht eigentlich das Wahre ſei. Das rechte Verhältniß iſt auch hier, wenn die künſtleriſche Schöpfung damit beginnt, daß von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standorte in der Weiſe der Zufälligkeit das Bild eines ſchönen Ganzen ſich der Anſchauung darbietet. Das Kunſtwerk des Landſchaftmalers bleibt darum noch immer ſchlechthin verſchieden von der Natur-Copie des bloßen *Veduten*-Malers, wiewohl es übrigens auch im letzteren Gebiete noch einen tiefen Unterſchied des Geiſtreicheren und des Sklaviſchen in der Behandlung gibt. Was aber jenes unterſcheidet, iſt die Zuſammenwirkung des Ganzen zum Ausdruck einer Seelenſtimmung; der §. ſagt: einer geahnten und weist damit zunächſt negativ jede Art falſcher Deutlichkeit ab. Die Empfindung, die wir in eine Landſchaft legen, ſcheint wohl in den entſchiedenſten Fällen eine ganz beſtimmte und in Worte überſetzbare: der reine Frühlingstag mit den klaren Lüften und der Friſche aller Kräfte, die ſo eben aus einem Verjüngungs-Bade geſtiegen ſcheinen, lacht uns entgegen wie ein heiteres jugendliches Antlitz, die Verwüſtungen des Sturms, des Regens gemahnen uns wie ein tiefes Weinen der Natur, wie ſchmerzvolle, gramdurchfurchte Menſchenzüge; der Morgen ſpannt an, der Abend ſpannt erleichternd ab, die Mondſcheinlandſchaft löst in ſchwebende, ſchmelzende Empfindungen auf. Allein nicht nur verliert ſich auch bei ſolcher Beſtimmtheit doch der Hauptton in eine Vielheit von untergeordneten Tönen, worin das Gefühl in Melodien verſchwebt, von denen ſich keine beſtimmte Rechenſchaft mehr geben läßt, ſondern unendliche landſchaftliche Erſcheinungen ſind voll Stimmung und wir haben dafür doch

Digitized by Google

kein Wort; wir ſagen etwa: das fühlt ſich ſo öde, ſo hart, ſo ſchwül, ſo dämmernd, ſo feucht, aber wir ſind uns bewußt, wie ungenügend wir den Zuſtand bezeichnen. Nur ſo viel iſt gewiß: der Maler, deſſen Landſchaft nicht ſo auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleiſtet. Dieß iſt nun ganz wie in der Muſik, wo unſer Herz voll iſt und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Lyrik, wenn man von dem beſtimmteren Inhalt abſieht und nur das Tönen und Weben der Empfindung in's Auge faßt, das durch ein Gedicht geht. Es iſt ein äſthetiſcher Fehler, wenn der Künſtler, damit nicht zufrieden, beſtimmte Gedanken mit ſichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landſchaft andeutet, wie z. B. Leſſing in ſeinem winterlichen Kirchhofe, ja ſelbſt Rottmann, wo er die Stätten großer Erinnerungen ſo behandelt, daß man durch Gewitter und dergl. mit merklichem, ſymboliſchem Fingerzeig auf die Geſchichte hingewieſen wird: man fühlt die Abſicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkührliche des Leihens aufgehoben iſt. Dieß führt auf das Poſitive, was mit jenem Ausdrucke: geahnte Seelenſtimmung geſagt ſein ſoll. Hierüber iſt jedoch bereits zu §. 240 das Nöthige bemerkt; dazu vergl. §. 270 von der Pflanze: das erſte lebendige Individuum in der Natur, ſcheint ſie dem ahnenden Menſchen, welcher ſeine Empfindungen der unbeſeelten Welt leihend unterlegt, vorzuempfinden, gibt beſtimmteren Anhalt für dieſes Leihen. In §. 654 iſt gezeigt, wie dieſe pſychiſche Bedingung in der Auffaſſungsweiſe der Malerei nun eintritt. Auch in den Krit. Gängen des Verf. B. 1, S. 222 iſt der innere Vorgang dargeſtellt: wir fühlen wohl in dunkler Weiſe, daß das Leihen ein bloßes Leihen iſt, aber darum geben wir es nicht auf, ſondern vollziehen nun die Vorſtellung, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menſchlichen Gemüths vorbildende und wiederholende Seele in ſich bärge und dennoch in ungetrübter Objectivität und Geſetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des ſubjectiven Lebens wüßte, als ob ſie eine Seele ohne Seele hätte, ein Gemüth ohne die Spannungen und Conflicte des Gemüths oder ein ſolches, das, wo es ſie zu theilen, in Sturm und Zerſtörung vorzubilden ſcheint, trotz denſelben einig mit ſich bleibt. Das iſt der Grund unſerer ſentimentalen Beziehung auf die Natur: wir ſuchen in ihr den noch ungetheilten Menſchen. Das Seelenleben, wie es ſich hier geſpiegelt ſieht, bleibt reines, naturnothwendiges Sein; dieß haben wir epiſch genannt und man ſieht nun deutlicher, wie beide Beſtimmungen, die des Lyriſchen und des Epiſchen, ſich vertragen. — Uebrigens leuchtet nun ein, wie in dieſem Gebiete mit ganz beſonderer Kraft in Geltung tritt, was von der Bedeutung der allgemeinen Medien, vom Tone, von der

Digitized by Google

Luftperſpective, vom Unterſchied der drei Pläne geſagt iſt; die Wirkung der Ferne hat hier vor Allem die Idealität zu vollenden, die Seele hinauszuführen in die Ahnung des Unendlichen.

2. Von der Staffage iſt ſchon bei der Frage vom Beiwerk §. 497, 2. die Rede geweſen. Ausführlicher hat ſich der Verf. über die Zerreißung der äſthetiſchen Einheit durch zu anſpruchvolle Staffage ausgeſprochen in der unter 1. angeführten Stelle ſ. Krit. Gänge. Es ſind natürlich menſchliche Figuren, bei denen die Frage ihre Wichtigkeit erhält; das thieriſche Leben wird nicht ebenſo leicht eine den landſchaftlichen Eindruck ſtörende Art von Intereſſe erregen, auch wenn es in bewegter, geſpannter Situation erſcheint, denn als ein gebundenes und unfreies führt es den Betrachter nicht aus der Naturſtimmung heraus; doch begreift ſich, daß z. B. ein gewaltiger Thierkampf nicht in jede Landſchaft paßt und daß eine gewiſſe Breite des Umfangs in Aufnahme des Thieriſchen das Gemälde in ein Schwanken zwiſchen Thierſtück und Landſchaft verſetzt; hierüber iſt an anderer Stelle noch ausdrücklich zu ſprechen. Was menſchliche Wohnung betrifft, ſo haben wir geſehen, daß das Alter ihr den Ton eines Naturwerks aufgedrückt haben ſoll; doch auch Ruinen können zu anſpruchsvoll auftreten und zu ſichtbar eine Doctrin vortragen, wie dieß in der conventionellen Manier, die von der hiſtoriſchen Landſchaft ausgieng, der Fall war. Von der eigentlichen Architektur-Malerei iſt hier noch nicht die Rede. Es gibt Landſchaften, die, ſo zu ſagen, im vollſten Sinne des Worts nur Landſchaften ſind: die Natur iſt in ihrem Geheimniß belauſcht, wie ſie ganz einſam, ganz allein mit ſich iſt; da bleibt am beſten alle lebendige Staffage weg oder beſchränkt ſich auf ein die Wildniß liebendes Thier. Wie ſehr nun aber der Charakter der Landſchaft in eine Art der Bewegtheit, Gemüthlichkeit u. ſ. w. hereinrücken mag, welche zu menſchlicher Belebung einlädt, ſo ſoll der Menſch in ihr doch nie anders auftreten, als in der Beſtimmtheit, in welcher er ſelbſt als ein Kind des Bedürfniſſes, der Gewohnheit, des harmloſen Genuſſes, kurz als ein Kind der Natur erſcheint, ſo daß ſeine Erſcheinung mit der umgebenden Natur in Einem Eindruck aufgeht. Alles und Jedes, was im ſpezifiſch menſchlichen Sinne ſpannt, in die Seelen-Kämpfe des Menſchen hineinführt, reißt den Zuſchauer in ein ſchlechthin anderes Gebiet des Schönen hinüber und hebt jenes Leihen auf, durch welches wir der Natur einen verhüllten Menſchen unterſchieben, indem es uns für den enthüllten, den eigentlichen Menſchen intereſſirt: wir erinnern uns plötzlich, daß Geiſt und Seele in Wahrheit nur im wirklichen Menſchen iſt, ſeine Schickſale ſind es, die nun unſere ganze Theilnahme haben, und die Landſchaft mag als ein Echo derſelben erſcheinen, das Gemälde aber iſt kein Landſchaftgemälde mehr und indem es ſich bennoch durch die Verhältniſſe des Umfangs im

Dargeſtellten als ein ſolches hinſtellt, beunruhigt es durch das Schwanken zwiſchen zwei Gattungen. Die angeführte Stelle der Krit. Gänge gibt Beiſpiele und zeigt zugleich, daß es nichts hilft, wenn die in ſolch unſtatthaftem Sinn ſpannende Staffage mit der Landſchaft zuſammencomponirt iſt. Daß beide Seiten aufeinander componirt ſein ſollen, verſteht ſich übrigens auch für den Fall von ſelbſt, wo die Staffage an ſich nicht über das in der Gattung begründete Maaß der Beſcheidenheit hinausgeht. Jagd z. B. iſt eine zur Landſchaft ganz paſſende Art menſchlicher Beſchäftigung, aber wenn ſich J. Ruysdael in eine Waldpartie voll ſtiller abendlicher Feier durch van de Velde die Rohheit einer Hetzjagd hineinmalen ließ, ſo haben wir ein ſchlagendes Beiſpiel von falſcher Staffage und von falſchem Begriffe des Beiwerks. — Uebrigens handelt es ſich auch bei der menſchlichen Staffage nicht blos von der Qualität, ſondern ebenſo ſehr von der Quantität: ein gewiſſer Grad von Umfang, den dieſelbe in Anſpruch nimmt, führt zum Sittenbilde oder zum geſchichtlichen; von den richtigen und unrichtigen Verbindungen derſelben mit der Landſchaft wird ebenfalls ſeines Orts die Rede ſein.

§. 699.

Die eingreifendſte Theilung der Landſchaftmalerei gründet ſich auf den Gegenſatz der Styl-Prinzipien und ſo tritt dem, in der ſogenannten hiſtoriſchen oder heroiſchen Landſchaft vorbereiteten, *Stylbilde* das *Stimmungs-Bild* im engeren Sinne gegenüber. Das erſtere iſt innerhalb des Lyriſchen mehr epiſch, und was den Unterſchied des Materials und der Technik betrifft, ſo neigt es naturgemäß zur Freske. Uebrigens gehen die Glieder des Gegenſatzes in mannigfalliger Verbindung in einander über.

Das Stylbild iſt die Landſchaft des direct idealiſirenden, plaſtiſchen Styls; es verlangt, wie ſchon zu §. 686 in beiſpielsweiſer Anführung dieſes Zweigs geſagt iſt, ſchöne Formen in Erdbildung und Vegetation, ſchöne Linie der Gruppirung, klare Waſſer, reine Lüfte, und führt uns ſo in eine Welt, die für edle, große, harmoniſche Menſchen beſtimmt ſcheint, ein Elyſium. Es iſt klar, daß es ſich vorzüglich an die ſüdliche Natur hält. Die hiſtoriſche oder heroiſche Landſchaft gehört, da ſie als bleibender Zweig nicht fortdauern konnte, eigentlich in die Geſchichte der Malerei, mag aber wegen des unmittelbar Belehrenden, was ſie gewährt, hier betrachtet werden. Weſentlich war ihr eine zu bedeutende Staffage mythiſchen oder heroiſchen Inhalts, aus der claſſiſchen, alt- und neuteſtamentlichen Welt. Dieß war die Nabelſchnur, mit welcher die Landſchaft noch am hiſtoriſchen Gemälde hieng: eben erſt ausgeſchlüpft glaubte ſie noch dieſes Ausweiſes für ihre Exiſtenz als Gattung zu bedürfen, glaubte

Digitized by Google

ſie den Sinn ihrer Auffaſſung, daß hier ein Wohnſitz für große Menſchen ſich entfalte, das Pathos, das in dieſer Auffaſſung die Natur durchſtrömte, ausdrücklich auch in Menſchen- oder Götter-Form und Thaten niederlegen zu müſſen. Durch Tempel und Paläſte in der Pracht der Neuheit ſprach ſie denſelben Gedanken aus und wenn ſie Ruinen vorzog, ſo wies ſie doch in der Staffage um ſo deutlicher auf ein idylliſches Glück, das ſich neben verfallener Herrlichkeit niedergelaſſen. In der Compoſition war ſie rein idealiſtiſch: ſie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hülfe weniger Localſtudien; örtliche Phyſiognomie erſchien ihr, genau wie der Plaſtik die Beſtimmtheit des Natürlichen und Individuellen, als Trübung eines Natur-Ideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel ſein ſollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur. Was die beſondern Formen, Erdbildung, Vegetation betrifft, ſo grenzte die Behandlung derſelben nahe an eine Regelmäßigkeit, die bei den Nachahmern ſammt jener Freiheit der Compoſition unaufhaltſam in eine conventionell generaliſirende Manier und von da in das Decorations-artige, Tapetenmäßige überging, wo denn die Wärme der Naturwahrheit dadurch nicht gerettet wurde, daß man als Staffage im Verlauf zerfetztes, zerſchliſſenes Lazzaroni-Volk in ſeltſamem Fehlgriff einer richtigen Ahnung des Romantiſchen der Nationaltracht anfieng vorzuziehen. Wie neben dem großen Anfänger Titian und den berühmten Vollendern dieſer Gattung, den beiden Pouſſin und Claude Lorrain, ſchon die Schule der Caracci und die Naturaliſten Neapels, vor Allem Salvator Roſa, ein ſtärkeres Maaß der Naturzufälligkeit in dieſe Auffaſſung einführten, ſo haben in neuerer Zeit Koch und Reinhard dem großartig Idealen auch den beſtimmteren Local-Charakter italieniſcher Gegenden eingeſchmolzen, ohne jedoch die übrigen Eigenſchaften der heroiſchen Landſchaft aufzugeben und daher auch ohne dieſe Gattung bleibend neu beleben zu können. Denn in Wahrheit fehlt ihr jenes Maaß des Naturaliſtiſchen und Individuellen, der Phyſiognomik, welches die Malerei trotz der Berechtigung des plaſtiſchen Styls fordert. Der Gegenſatz gegen den rein maleriſchen Styl, der aus härterer Form, localerem Gepräge, verhüllterer, gebrochnerer Farbe nnd ſtärkerem Walten des Helldunkels ohne die Mithülfe einer zu pathetiſchen oder überhaupt zu bedeutenden Staffage die Idealität als Stimmung, als Seele reſultiren läßt und nach dem Vorgang eines Rubens zuerſt in J. Ruysdael ſich in ſeiner ganzen Macht zuſammenfaßt, iſt immer noch ſtark genug, wenn man, wie Rottmann, ein ideal erfaßtes, plaſtiſch durchgebildetes Porträt einer beſtimmten Gegend von großartig reinen Formen und Farben gibt, die Zufälligkeit in ſeiner Linie walten läßt, Götter, Heroen, Patriarchen, Prunk der Tempel, Paläſte, pathetiſcher Ruinen

Digitized by Google

entfernt. Das Stylbild, das ſo in ſeiner Reinheit dem Stimmungsbild entgegentritt, iſt natürlich als Landſchaftgemälde ſelbſt ein Stimmungsbild; ſchon in der ſpezifiſchen Form der hiſtoriſchen Landſchaft hat es nicht das bewegungsreiche Leben der Luft, nicht die Zauberwelt der Farbe verſchmäht, Caſpar Pouſſin geht zu ſtürmiſcher, dramatiſcher Erregung fort, bei Claude Lorrain wiegt ſich eine himmliſche Formenwelt im zarten Silberdufte des reinſten Aethers, Alles iſt in die Stimmung eines hohen, heitern Selbſtgenuſſes im Wechſeltauſche vollkommenen Daſeins getaucht. Allein der Gegenſatz des Epiſchen und Lyriſchen tritt im Lyriſchen noch einmal ein: das Stylbild iſt durch ſeine plaſtiſche Natur objectiv und durch dieſe Objectivität epiſch. Daß dieſer Anſchauung die Wandmalerei zuſagen muß, bedarf keiner Erklärung; wir haben hiemit das erſte Beiſpiel, wie ſich das Moment der Auffaſſung mit den andern Momenten der Unter-Eintheilung in der Malerei verbindet. — Es iſt nun aber der Gegenſatz zwiſchen Stimmungsbild und Stylbild überhaupt nicht abſtract zu faſſen. Wenn ſchon die hiſtoriſche Landſchaft bald mehr die Form, bald mehr die allgemeinen Medien Licht und Luft in Bewegung oder Ruhe betont hat, ſo wird dieß ein bleibender Unterſchied in der Auffaſſung des Stylbilds ſein und alſo, da Licht und Luft die eigentlichen Träger der Stimmung ſind, eine bleibende Richtung herüber nach dem Stimmungsbild auf dieſer Seite hervortreten; der Grad der Einführung des örtlichen Gepräges und der Zufälligkeiten überhaupt wird bis zu einer zarten Grenze ſich verſchieden beſtimmen; das Naturbild wird, wie geſagt, im Allgemeinen die plaſtiſche Natur des europäiſchen Südens bleiben, doch iſt der Orient und ſelbſt der Weſten und Norden, ſofern ſie einzelne rein entwickelte und glückliche Formenverbindungen und Momente darbieten, nicht ausgeſchloſſen. Umgekehrt iſt das Stimmungsbild im Stoffe noch viel weniger beſchränkt; denn obwohl die Betonung des Ausdrucks durch ein gewiſſes Mißverhältniß der Form ihm weſentlich und daher eine rauhere Zone zuſagender iſt, ſo bietet doch auch die ſüdliche Natur im Reize der Form und Farbe des Zufälligen genug, um jene Art der Accentuirung zu unterſtützen; kann ferner das Stylbild auch bewegungsreich ſein, ſo erreicht umgekehrt das Stimmungsbild ſeine Abſichten auch in der Darſtellung einer träumeriſchen Ruhe und neigt es in feiner Belauſchung des Einzelnen zum Bindemittel des Oels und kleinem Maaßſtabe, ſo iſt ihm doch, da das Großartige in keiner Weiſe ausgeſchloſſen iſt, auch die Freske nicht unbedingt entgegen.

§. 700.

Die Beziehung der Phantaſie auf verſchiedene Arten des Stoffes, auf 1. die Unterſchiede der Weltgegenden und Landſtriche, berührt ſich mit dieſer Ein-

Digitized by Google

**theilung und zieht ſich neben ihr hin, ohne für ſich eine ſolche zu begründen.
2. Dagegen enthält die Hervorhebung oder ausſchließende Behandlung einer
Seite des Landſchaftlichen einen Anſatz zur Zweigebildung, der wenigſtens in
3. der See-Malerei zu ausdrücklicher Bezeichnung gelangt. In innigem Wechſel-
verhältniß mit dieſem Unterſchiede und dem des Lyriſchen, Epiſchen,
Dramatiſchen ſteht derjenige, welcher aus der Auffaſſung des einen oder
andern Moments im Sinne der Jahrszeit, Tageszeit oder des augenblicklichen
Zuſtands entſteht; die Winter- und Mondſchein-Landſchaft tritt als kleiner
4. Theil dieſes Gebietes in beſonderer Benennung hervor. Das einfach Schöne
und Erhabene vermählt ſich in unendlicher Mannigfaltigkeit mit allen andern
Unterſchieden.**

1. Südliche und nördliche Natur ſahen wir, jene mit dem Stylbilde, dieſe mit dem Stimmungsbilde zuſammentreten, doch nicht in nothwendiger Bindung; der Unterſchied der Zone u. ſ. w. läuft alſo neben jener erſten Eintheilung ebenſoſehr auch ſelbſtändig hin. Das gewöhnliche Herkommen hat in der Landſchaftmalerei beſondere Namen eigentlich nur da fixirt, wo ſich die Subjectivität der Künſtler ſtehend auf gewiſſe Spezialitäten geworfen hat; gerade die tieferen Unterſcheidungen geben doch nicht den greiflich feſten Rahmen, den man eigentlich unter Zweig verſteht, daher denn auch die ſtärkſte und entſcheidendſte derſelben, die der vorh. §. aufſtellt, nicht als geläufige Eintheilungsformel im Gebrauche ſein kann. Eine ſolche erwächst auch nicht aus den Unterſchieden des Stoffs: Natur des Oſtens, Südens, Weſtens, Nordens, engere und engſte landſchaftliche Beſtimmtheit der Länder, Landſtriche u. ſ. w. Die Aufgabe der Wiſſenſchaft aber iſt es, in jedem Gebiete alle weſentlichen Unterſcheidungs-Linien aufzuzeigen, um den vollſtändigen Schlüſſel zur Analyſe des einzelnen Künſtler-Genius und Kunſtwerks zu geben. Hier nun iſt es beſonders wichtig, wie ſich, ganz dem modernen Geiſt entſprechend, das Landſchaftsgebiet durch immer weitere Oeffnung des Erdkreiſes für das Auge der Bildung und der Kunſt erweitert. Lange bewegte ſich die Landſchaftmalerei in den Grenzen Italiens und des Niederrheins, Belgiens, Hollands, jetzt wandert der Landſchaftmaler mit Feldſtuhl und Mappe nicht nur die nahen Länder des gebildeten Europa aus, nicht nur Spanien, Griechenland hat ſeine Schätze erſchloſſen: Amerika, Afrika, Aſien und das nördliche Europa bis zur Grenze des Bewohnbaren erſchließen ihre Wunder.

2. Die Theile der Landſchaft ſind Luft und Licht, Waſſer, Erde, Pflanze. Ein Künſtler kann ſich im Ganzen ſeiner Auffaſſung mehr auf den einen oder andern oder mehrere dieſer Seiten werfen oder nach Stimmung und Stoff zwiſchen der Betonung der einen und andern wechſeln. Rottmanns Größe z. B. iſt vor Allem das tiefſte Gefühl für die Erd-

Digitized by Google

bildung, die ſchwungvollen Formen des Gebirgs, die duftig ſich verlierenden Spalten und Falten, Brüche, Senkungen, Wände, Sättel, die mächtig und breit hingezogenen Ebenen; in Pflanzen iſt er ſchwächer, Griechenlands heißtrockene Natur ſagt ihm beſonders zu, ruhig klare Luft iſt ſein Element, doch auch im Waſſer iſt er großartig und geiſtvoll; Hochgebirge und Wald iſt die Heimath eines Everdingen, eines Calame, Schirmer iſt beſonders bedeutend im letzteren u. ſ. w., die Holländer lieben naturgemäß das Flachland, doch haben alle dieſe Künſtler auch andere Seiten der Landſchaft ergriffen. Die Bedeutung dieſer verſchiedenen Seiten ſind im erſten Abſchnitte des zweiten Theils dargeſtellt, was uns hier eine weitere äſthetiſche Würdigung derſelben erſpart. Dort iſt insbeſondere auch gezeigt, wie wichtig das Waſſer für die Landſchaft iſt; der See, Teich, Bach, Fluß, namentlich der größere oder kleinere Waſſerfall bildet die belebende, blitzende Seele in der Mehrzahl der Landſchaften. Nun aber iſolirt ſich die Malerei auf das Waſſer mit ſeiner noch zarteren, bewegungsreicheren Schweſter, der Luft, im Marine-Bilde, und während die Ausdrücke: Gebirgs-Landſchaft, Küſtenlandſchaft ohne beſtimmten Fortſchritt dieſes Eintheilens nur ungefähr einen Anſatz zur Beſtimmung von Zweigen enthalten, ſo ſteht hier ſachgemäß ein ſcharf begrenzter Zweig vor uns. Die Aufzeigung der Schönheiten des Meers in der Lehre vom Naturſchönen enthebt uns auch hier eines weitern Eingehens; ein ſolches wäre allerdings nöthig, um die Schwierigkeiten und Aufgaben des künſtleriſchen Studiums und der Technik auseinanderzuſetzen, wie ſie bei dieſem Gegenſtande beſonders ſich aufdrängen; dieß würde jedoch tiefer in das Einzelne führen, als der Umfang des Syſtems geſtattet. Wir verweiſen ſtatt deſſen auf die großen Meiſter: einen Salvator Roſa, van de Velde, Backhuyſen, Claude Lorrain, Gudin, Achenbach und Andere.

2. Nun iſt auch jenes wichtige Theilungsmoment einzuführen, das wir in §. 540 *Moment* und *Grad des Umfangs* genannt haben. Von letzteren ſehen wir hier ab; es wäre wohl intereſſant, die Stufen der Landſchaft von der großen Compoſition eines ausführlichen Ganzen bis zu der kleinen Partie, welche blos den Namen der Studie verdient, herunterzuwandeln, aber erſt in den anderen Gebieten wird dieſer Punct wichtig genug, um hier verfolgt zu werden. In einem ſo tief ſubjectiven Gebiete wie die Landſchaftmalerei, wo der Blitz der Auffaſſung recht die Seele des Ganzen iſt, muß nun aber der Moment, der augenblickliche Zuſtand, in welchem der Stoff ergriffen wird, von der größten Bedeutung ſein. Indem die Natur als Widerſchein menſchlicher Stimmung erfaßt wird, trägt das unwillkührliche Leihen auf ihre Zuſtände den Begriff der harmloſen oder geſpannten Situation und der Handlung aus dem Gebiete des Charakters (§. 336) über: Ruhe wird zur Seelenruhe, zum

Frieden der Selbſtbetrachtung, ſpannendes Grollen zu einem ahnungsvollen Bilde der zur Entladung gerüſteten Leidenſchaft, Schlag und Gegenſchlag im ausgebrochenen Gewitter, See-Sturm gemahnt wie Zorn und Aufruhr der Geiſter, wie tragiſche Kataſtrophen, Ruhe nach Sturm wie das verſöhnende Schlußgefühl des Tragiſchen. Zu den vorh. Eintheilungen verhält ſich dieß ſo, daß das Stylbild im Allgemeinen mehr die großartige Ruhe, das Stimmungsbild die geſpannte Situation und Handlung ſuchen wird, daß im Stoffgebiete die rauhere Natur mehr der Belebung durch dieſe Bewegtheit bedarf, als die plaſtiſche, ſüdliche, und daß, wie ſchon oben berührt iſt, Luft und Waſſer, erſtere vorzüglich an den Pflanzen ihre Bewegung offenbarend, die Elemente ſind, worin dieſe Unterſchiede ihren Ausdruck finden. — Man ſieht nun, wie hier aufs Neue der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen zu Tage tritt: das Erdleben mit ſeinem Charakter feſter Nothwendigkeit erſcheint als der vorzüglich epiſche, Luft und Waſſer als der lyriſche und dramatiſche Theil der Landſchaft und es leuchtet ein, wie dieſe verſchiedenen Formen an die ruhigere, die geſpannte Situation, den ſtürmiſchen Ausbruch ſich knüpfen. — Es iſt zunächſt ein mehr andauernder Zuſtand, dem der Landſchaftmaler einen Moment ablauſcht: es ſind die Jahreszeiten, unter denen namentlich der Herbſt als ſtimmungsvoll erſcheint, und die Tageszeiten, die Nacht. Begreiflicher Weiſe hat jedoch auch hier, da die landſchaftlichen Zuſtände ſo unendlich ineinander übergehen, beſtimmte Benennung mit dem Charakter des Stehenden ſich nur an die Spezialitäten des Winters und des Mondſcheins geknüpft, die ein Studium ſo beſonderer Art erfordern, daß Künſtler-Individualitäten ſich bisweilen vorzüglich darauf concentriren. Ein van der Neer insbeſondere iſt mit dem feinſten Gefühle den Dämmerungen der Nacht, dem ungewiſſen Lichte des Mondes nachgegangen.

4. Das Komiſche fällt aus der Landſchaft natürlich weg. Das Stylbild durchläuft die reichſten Modificationen des einfach Schönen und Erhabenen innerhalb des Letzteren, das jedoch als maaßvolle, ſchön begrenzte Kraft in ſeinem Gebiete herrſcht, wogegen das Stimmungsbild die wilde, abſpringende, ſchroffer bewegte Form des Erhabenen und im einfach Schönen die freieren Spiele der Anmuth entfaltet. Welche Stoffe und Momente der übrigen Eintheilungen vorherrſchend unter die eine oder andere dieſer Grundformen treten werden, mag ſich der näheren Betrachtung von ſelbſt ergeben. Es handelt ſich hier weniger darum, dieſes Eintheilungsprinzip zu entwickeln, als darum, es nicht fallen zu laſſen, ſondern mit fortzuführen bis dahin, wo es die Kunſtform findet, in welcher es durchſchlägt und eine Gattung begründet.

Digitized by Google

β. Das Sittenbild.

§. 701.

Den Uebergang von der Landſchaft zu dieſer Sphäre bildet das Thier- 1.
ſtück, das mit dem einen und andern ſeiner Nachbargebiete in verſchiedener Ausdehnung ſich verbindet, aber als ſelbſtändiger Zweig keinen Zweifel über den wahren Hauptgegenſtand des äſthetiſchen Ganzen laſſen ſoll. Als Eintheilungsgrund iſt insbeſondere der Unterſchied des Moments von Bedeutung. Die Nähe des Menſchen kündigt im Großen die Architektur-Malerei 2.
(vergl. §. 543), im Kleinen das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben an.

1. Die Stellung des Thierſtücks zwiſchen der Landſchaft und dem Sittenbilde (vergl. §. 696 Anm.) iſt äußerlich ſchon daran erkennbar, daß eine Aufnahme des Thierlebens bis zu bedeutendem Umfang ſich mit einem Gemälde der einen oder andern Gattung verbinden kann; umgekehrt kann zu einem Thierſtücke das Landſchaftliche und menſchliches Leben in anſehnlicher Ausdehnung ſich geſellen. Dieſe äußerliche Verbindung iſt der natürliche Ausdruck der innern Zuſammengehörigkeit, denn das Thier iſt die ſich vernehmende und genießende Natur und der Grenznachbar des Menſchen, ſein Begleiter, ſein Diener, aber auch ſein Feind und Gegenſtand ſeiner Kampfluſt; die landſchaftliche Stimmung von der einen, die menſchliche von der andern Seite läuft wie von ſelbſt in das Thier aus. Aber auch hier muß die unklare Miſchung (§. 696) abgewieſen werden. Entweder, oder! bleibt feſtes Geſetz; ein Gemälde duldet nur Ein Hauptſubject, durch das der Zweig beſtimmt wird, in dem es gehört. Es iſt nicht ſowohl die äußere Ausdehnung, welche entſcheidet: es mag ein großes Stück Landſchaft mit Thiergruppen ſich verbinden, viele Thiere mögen mit einer Landſchaft, mögen mit Menſchen, viele Menſchen mit Thieren zuſammengeſtellt ſein und das Ganze iſt doch Thierſtück, Landſchaft, menſchliches Genre oder wieder Thierſtück, wenn nur die Compoſition mit dem geſammten Ausdrucke klar ſagt, was die Hauptſache iſt. Man darf nicht zweifeln, welcher Theil auf den andern componirt iſt, welcher dagegen die Compoſition bedingt, die Seele des Ganzen iſt. Dieß unterſcheidet ſich nicht ſchwer, man erkennt leicht, ob Landſchaftliches ſo viel Einheit und Mannigfaltigkeit hat, um für ſich ein äſthetiſches Ganzes zu bilden, dem das Thieriſche nur als Staffage anhängt oder umgekehrt, und ebenſo verhält es ſich in der Zuſammenſtellung von Thieren

Digitized by Google

und Menſchen, wo denn überdieß ein bedeutendes Stück Landſchaft wieder hinzutreten kann. Uebrigens hindert dieß nicht, auch hier Nebenzweige gelten zu laſſen, ſofern dabei nur immer ein Hauptſubject den entſcheidenden Mittelpunct bildet: es wird alſo ein landſchaftliches Thierſtück, eine Landſchaft mit ſtark vertretender thieriſcher Staffage, ein Sittenbild mit bedeutender Einmiſchung von Thieriſchem (namentlich Hirtenleben), ein Thierſtück mit bedeutender Einmiſchung des Menſchlichen geben und die beiden letzten Formen werden im angegebenen Falle auch wieder das Prädicat des Landſchaftlichen mit ſich vereinigen. Die niederländiſche Malerei iſt reich an Beiſpielen ſolcher Uebergänge; man denke u. A. nur an Phil. Wouvermann. Wir werden auf dieſe Verbindungen zurückkommen.

Blicken wir nun auf die Reihe von Unterſcheidungen, in die wir die Sphäre der Landſchaft getheilt, ſo erhellt ſogleich, daß die erſte im Thierſtück ſchwächer auftreten muß, nämlich die, welche ſich auf den Gegenſatz der Style gründet. Wir haben geſehen, wie die Malerei das Thier auffaßt (§. 654. 679); der plaſtiſche Styl wird neben dieſer naturwarmen, in das Seelenleben eindringenden Behandlung durch ſeine Art, in großen Zügen das Weſentliche der Form auszuſprechen, nicht ebenſo einen tiefen Unterſchied begründen können, wie in der Landſchaft, die ſo reichen Spielraum für Hervorhebung oder Unterdrückung des Zufälligen bietet. Ehe der eigentlich maleriſche Styl im Norden ſich ausbildete, gab es auch wirklich keine Thiermalerei. Es iſt ſchon in anderem Zuſammenhang, §. 451 Anm., darauf hingewieſen, daß ſelbſt Raphael in der Zeichnung von Thieren, namentlich demjenigen Thiere, das dem plaſtiſchen Gefühle doch beſonders entgegenkommt, dem Pferde, noch ſchwach iſt: ein höchſt merkwürdiger Gegenſatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Alterthum und die eigentliche Bildnerkunſt, die ſich von Anfang an durch feines Verſtändniß der thieriſchen Form auszeichnen (den Grund ſ. §. 437, Anm. 1). Am eheſten wird man die gewaltige Behandlung der Thierwelt in ihren Kämpfen unter ſich und mit dem Menſchen, die in großem Maaßſtabe und großen Zügen, worin das Einzelne, was Gegenſtand ſpeziellerer Belauſchung iſt, doch ſtark zurücktritt, die Formen und den Ausdruck des Affects darſtellt, die Werke eines Rubens und Snyders, Stylbilder nennen können. Wie warm lebendig und beſeelt aber auch hier die Auffaſſung iſt, das mag allein ſchon der herrliche, furchtbar wahr behandelte Kopf des verröchelnden Tigers auf Rubens Löwenjagd zu Dresden beweiſen. Die ſtyliſtiſche Richtung, wie ſie denn in dieſem beſchränkteren Sinne nach dem Eintritt des ächt Maleriſchen auch weiterhin ſich geltend machen muß, wird eine natürliche Beziehung zu einem gewiſſen Theile des Stoffs, dem Hirſch, Eber, Stier, Hund, den großen

Digitized by Google

Katzen-Arten, vor Allem, wie bemerkt iſt, zu dem Pferd haben, weil hier die ſchwungvoll geſchloſſenen Formen zu finden ſind, die dem plaſtiſchen Gefühle zuſagen. Hiemit iſt denn der zweite Theilungsgrund, der Unterſchied des Stoffs, zur Sprache gebracht. Der ächt maleriſche Styl wird ſich gerne, wiewohl keineswegs allein, dem Culturthiere zuwenden, denn er ſucht weniger Form-Schönheit, als Gemüthlichkeit. Pferd und Wiederkäuer wird ihm mehr im eingewöhnten, dem Menſchen vertrauten, als in dem freien und wilden Zuſtande ein beliebter Stoff ſein; ihm ſagt namentlich das Geſchlecht der Schafe, Ziegen, weidenden Rinder zu; er mag ſich behaglich in das „Dumpfe, Beſchränkte, Träumende, Gähnende ihres Zuſtands verſetzen und uns in das Mitgefühl deſſelben hineinziehen" (Göthe von H. Roos ſ. Eckerm. Th. 1 S. 125). Hund und Katze erſcheint als freundliches Hausthier, und ein Hondekoeter ſorgt dafür, daß der Hühnerhof nicht vergeſſen werde. Verſchloſſen iſt jedoch dem ächt maleriſchen Styl auch die wilde Naturkraft natürlich nicht; Potters brüllender Stier und Landſeers Hirſch ſehen nicht demnach aus, als möchten ſie dem Menſchen ſeine Furchen ziehen und an ſeiner Krippe ſtehen; die mehr ſpezialiſirende Behandlung begründet hier allein den Unterſchied und mit ihr tritt denn auch die Individualität des einzelnen Thiers mehr hervor. — Das Wichtigſte iſt nun aber der Unterſchied des Moments, der Situation. Zugleich mit dieſem wird jetzt auch der Grad des Umfangs, auf den wir uns bei der Landſchaft nicht einließen, bedeutender. Niemals zwar kann die Malerei ein einzelnes Thier ſtatuen-artig wie ein Portrait hinſtellen, dieſer Unterſchied von der Bildnerkunſt bleibt. Tritt ein einzelnes Thier in einem Gemälde auf, ſo muß Landſchaft oder menſchliche Wohnung mit Geräthe Stimmung und Motiv dazu geben. So gefaßt, zeigt ſich dann eine natürliche Reihe vom einzelnen Thiere zur kleineren, größeren und vielfacheren Gruppe, und dieſer Unterſchied ſteht im lebendigſten Wechſelzuſammenhang mit dem des Moments. Hier iſt denn der große Schauplatz für die warme und feine Belauſchung des Thiers in ſeinem dem menſchlichen analogen Seelenleben aufgethan. Alle die Zuſtände, Affecte, Tugenden, Unſitten, worin die ſchon reich ausgeſtattete Thierſeele auf die menſchliche hinüberweiſt, breiten ſich aus wie ein buntes Feld, worin unſer Gemüth im dumpfen Spiegelbilde, doch nur mit um ſo mehr Intereſſe der Verwandtſchaft nachgehend, ſich reflectirt findet. Ruhe und Aufregung, Bedürfniß und Sättigung, Freude und Leid, Angſt, Schrecken, Liebe und Haß bis zur äußerſten Wuth, — eine Fülle von Formen und Tönen eröffnet ſich, ſei es im Leben der Thiere unter ſich in Geſellung, Befreundung, Mutterliebe, Feindſchaft und Kampf, ſei es im Umgang mit dem Menſchen, im Kampfe mit ihm, im blutigen Spiele der Jagd. Es liegt ein volles Seitenſtück des menſchlichen Sitten-

Digitized by Google

bilds vor uns, und wie dieſes an die Novelle erinnert, ſo mag der Thiermaler gern in ſinnig motivirten Scenen der Thierwelt eine Art von Thiernovelle anklingen laſſen; durch geſpannteren Zuſtand, wie in Hondekoeters Hühnerhof oder in jenen furchtbaren Jagdbildern eines Rubens und Snyders, wo die Entſcheidung, ob Löwe, Tiger, Wildſchwein, Bär oder Hund und Menſch gewinnt, auf der Spitze und das bluttriefende Thier wie ein bedrängter Heros daſteht, ſteigert ſich das Novelliſtiſche in das Dramatiſche. Dagegen iſt das einfache Sein und ſich Gehaben, Saufen, Freſſen, Wandern, hingeſtreckt Ruhen immer mehr epiſch im allgemeinen Sinne, Gemüthszuſtände, wie zärtliches Lecken der Jungen oder Aufblicken zum Herrn und dergl. mehr lyriſch, und ſo ſehen wir auch dieſe Form des Unterſchieds, die ſich auf die Miſchungen der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet, in Wirkung.

Es iſt nun auch klar, wie zu reicher Entfaltung des einfach Schönen, des Furchtbaren in Form, Leidenſchaft und Bewegung, das Komiſche hinzutritt, denn dieſes beginnt (vergl. §. 158, ₁.) mit dem Thiere. Das Spielen ſo mancher Thiere, die Kraftanſtrengung bei kleinen Verhältniſſen, die drolligen Bewegungen, Kämpfe, tragikomiſchen Schickſale, die Charaktertypen, die als natürliche Caricatur menſchlicher Eigenſchaften erſcheinen, das volle Zerrbild des Menſchen im Affen: da iſt komiſche Novelle und Luſtſpiel aufgethan. Die Poeſie gibt reichen Anhalt in der Thierſage und ein Kaulbach hat dieſe Quelle mit tiefem Beobachtungsgeiſt und Humor benützt. Dieß führt jedoch ſchon in phantaſtiſche Formenmiſchung und ſomit in das Gebiet der eigentlichen Caricatur hinüber.

₂. Keine Kunſt liefert der andern in dem Sinne Stoff, wie die Baukunſt der Malerei, dieß iſt in dem angeführten §. ſchon gezeigt. In der Architektur-Malerei, zunächſt derjenigen, welche die Außenſeiten behandelt, wird ein Menſchenwerk wie ein Naturwerk, wie der Theil einer Landſchaft aufgefaßt; doch bleibt es Menſchenwerk und die geſchichtliche Phyſiognomie, die es haben ſoll, erzählt uns von Sitten und Schickſalen der Erbauer und Bewohner, es kündigt die Menſchennähe an wie ein getragenes Kleid. Die Architektur-Malerei mag dem Stoffe nach öffentliche oder Privatgebäude, dem Zuſtande nach Trümmer oder erhaltene (nur nicht nagelneue vergl. §. 677), dem Umfange nach einzelne oder viele Bauwerke bis zu reichen Straßenproſpecten darſtellen und verändert, verengt oder erweitert danach Geiſt und Stimmung des Ganzen. Die Darſtellungen des Innern der Architektur (die ſog. Interieurs) treten natürlich dem Menſchlichen näher, aber auch hier wird das Bauwerk eigentlich unter dem Standpuncte des Landſchaftlichen behandelt: die Linear- und Luftperſpective, die Dämmerung des Helldunkels, worin Kerzen- oder Fackel-Licht oder eindringendes Naturlicht an den Maſſen und Wölbungen hin-

Digitized by Google

laufend ſich ahnungsvoll verliert, dieß ſind die Wirkungen, worauf es abgeſehen iſt. — Was nun endlich die zierlichen Kleinigkeiten der *Blumen-* und *Fruchtſtücke* und der Zuſammenſtellungen von Geräthen und dergl., namentlich aber Erfriſchungen, worunter das todte Thier eine Hauptrolle ſpielt: die ſog. *Still-Leben*, auch *Frühſtücks-Bilder* betrifft, ſo gilt es hier zunächſt allerdings feine Belauſchung und Nachahmung des Objects, die Kunſt trägt ihr Licht in das Kleine und Enge, ſchleicht den zarten Reizen der Form, Farbe, des Lichts, insbeſondere des Durchſichtigen nach, weidet ſich an ihrer Macht und Liſt, die in den Stoffen eingefangene Naturſeele zu ertappen und zum Leuchten zu bringen, und ſie iſt auch darin nicht zu verachten, denn ein Schimmer von Idealität iſt ſelbſt in den anſpruchsloſeſten Gattungen des Daſeins; doch für ſich würde derſelbe wenigſtens bei den unorganiſchen oder todten Körpern des ſog. Still-Lebens nicht ausreichen, das Ganze einer künſtleriſchen Darſtellung zu bilden, die Zuſammenſtellung erſt gibt dieſen Dingen ihre Stütze und zwar in dem Sinn, daß ſie auf den Geiſt des abweſenden Beſitzers hinweiſt (Schnaaſe Niederl. Briefe S. 153): Wohlſtand und Behagen des Menſchen iſt das mittelbare, aber doch das Grund-Motiv in dieſen Bildern, ſie ſind culturhiſtoriſch zu verſtehen, man muß die Neigungen und Sitten des Volkes, wo ſolche Darſtellungen beliebt ſind, im Auge haben. Mehr Schönheitsgehalt an ſich ſchon hat die organiſche Geſtalt der Blumen und Früchte, doch auch ſie können für ſich allein nicht Kunſt-Objecte ſein (vergl. §. 276, 2.); im Strauße, in ſchönen Gefäßen gruppirt, wiewohl noch duftig und thauig, breitet ein David de Heem, ein Huyſum ſie hin, als warteten ſie des eintretenden Menſchen, der ſich ihrer Farbe, ihres Geruchs und Geſchmacks erlaben möge.

§. 702.

Im Sittenbild ergreift die auf das *allgemein Menſchliche* gerichtete Art der Phantaſie das weite Gebiet des menſchlichen Lebens, ſofern die gattungsmäßigen Kräfte deſſelben nicht zu den großen Entſcheidungen ſich zuſammenfaſſen, welche ſich mit Namen und Zahl in die Geſchichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und ſo ſtark die innere Bewegung ſein mag, erſcheint daher der Menſch doch als Naturweſen im engern und weitern Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfniſſes, der Arbeit, des natürlichen und geſelligen Zuſtands, der Culturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauſchung und vorherrſchende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus dieſem Begriffe des Allgemeinen. Der beſtimmende Standpunct iſt der *epiſche*.

Digitized by Google

Der Name Sittenbild ſcheint uns werth, ſtatt des franzöſiſchen Genre und des früheren deutſchen (zuerſt von Hagedorn in den Betrachtungen üb. d. Malerei gebrauchten, von Schnaaſe aufgenommenen): Geſellſchaftsbild eingeführt zu werden. Der letztere erinnert zu wenig an die Beziehung des Menſchen zu der Natur und zu leicht an die moderne Geſellſchaft, wie denn Hagedorn ſogleich an einen Watteau denkt; der erſtere bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was ſich aus der Subſtanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geſchichte hereinbrechenden Entſcheidung zuſammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das, urſprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Geſammtzuflüſſe des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird. „Sitte" wird nicht nur im moraliſchen Sinne gebraucht, ſondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weiteſten Umfang, insbeſondere auch die äußern Culturformen, und es darf wohl an die altdeutſche Bedeutuug erinnert werden, wonach das Wort auch Gebahren, habitus, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Sigfried z. B. hat im Kampfe gegen die Sachſen „einen freislichen Sit". — Es handelt ſich nun, wenn der Begriff des Sittenbilds richtig beſtimmt werden ſoll, vor Allem um die richtige Anwendung der Begriffe des Allgemeinen und Einzelnen. Hotho (Geſch. d. deutſch. u. niederl. Malerei B. 1 S. 130) ſetzt das Weſen des Genre in die Auffaſſung des Einzelnen, Particulären, Augenblicklichen und das Weſen des hiſtoriſchen Bildes in die Darſtellung des Allgemeinen, Weſentlichen, Ewigen. Will man ſich nicht verwirren, ſo muß man die Begriffe zunächſt ganz anders nehmen und das Verhältniß geradezu umkehren: das Einzelne iſt der große Moment, wo die Kräfte der Menſchheit ſich zu gewaltigen Entſcheidungen zuſammenfaſſen, welche die Geſchichte mit Angabe der Zeit und des Namens in ihre Annalen einſchreibt, das Allgemeine iſt das gewöhnliche Walten und Treiben derſelben Kräfte, das unbenannt bleibt, weil es zu ſolcher Entſcheidung ſich nicht zuſammengerafft hat, daher Guhl (a. a. O. S. 141) treffend das Genre eine Malerei mit unbenanten Größen nennt. Neben dieſer Beſtimmung des Begriffs der Einzelheit, wonach er die Concentrirung des Allgemeinen und Weſentlichen zur Spitze des ſich verewigenden Moments bedeutet, behält nun aber allerdings auch die andere Recht, wonach unter dem Einzelnen die particulären Züge der Perſönlichkeit und aller Erſcheinung zu verſtehen ſind, und dann bleibt es dabei, daß dieſe Seite im Sittenbilde vor- und im Geſchichtlichen zurücktritt, weil ſie hier ganz von dem Ausdruck des Allgemeinen durchzogen und durchdrungen iſt. Ebenſo, wie der Begriff des Einzelnen, muß nun auch der des Allgemeinen in einer zweiten Bedeutung genommen werden. Hotho gebraucht „Allgemein" gleichbe-

Digitized by Google

deutend mit Weſentlich, Groß, Subſtantiell und ſo verſtanden wiegt es im hiſtoriſchen Bilde vor, wogegen es im Sittenbilde nur „Grundlage", nur „die verdeckte Wurzel" bleibt, welche das Particuläre, das frei ſpielende Individuelle in die Tiefe ſenkt. Hier wird die Sache deutlich: das Allgemeine, d. h. die gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, wenn ſie ſich zu geſchichtlichen Entſcheidungen concentriren, worin eine beſtimmte Idee durchbricht, herrſcht im hiſtoriſchen Bilde und da wird das Einzelne (im Sinn des Particulären) zurückgedrängt, ſtrenge gebunden; was Hotho Grundlage, verdeckte Wurzel nennt, iſt dagegen das Allgemeine, das ſich zu ſolchen Entſcheidungen nicht concentrirt, ſo verſtanden, aber herrſcht es im Sittenbilde, denn nun iſt es gleichbedeutend mit dem Täglichen, Continuirlichen, Gewöhnlichen, welches den Menſchen frei läßt, ſo daß alle Züge des Beſondern und Einzelnen ungebunden ſpielen und ſich ausbreiten dürfen. Es walten alſo in beiden Zweigen dieſelben gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, dort zur Entſcheidung geſammelt, hier nicht. Es iſt dieß aber keineswegs ein Unterſchied, der nur in der Conception, in der Auffaſſung liegt, außer ſofern natürlich auch die Wahl des Gegenſtands ſelbſt urſprünglich eben ein Act derſelben iſt; der Gegenſtand ſelbſt iſt verſchieden; freilich jedesmal daſſelbe Weſen, der Menſch, aber jedesmal eine andere Hemiſphäre ſeines Daſeins. Der Inhalt wird in Wirklichkeit ein anderer, wenn er aus der unbelauſchten Nichthöhe des Gewöhnlichen herauftaucht an den Tag der Geſchichte. Der Sitten-Maler zeigt uns irgend ein buhleriſches Weib, der Geſchichts-Maler eine Cleopatra, jener einen namenloſen Krieger, Staatsmann, dieſer einen Alexander den Gr., einen Perikles, Cromwell, jener einen Unbekannten mit dem Ausdruck religiöſer Begeiſterung, dieſer einen Huß, einen Luther: es iſt beidemal daſſelbe Pathos, aber daſſelbe Pathos wird ein anderes, wenn es die Geſchicke concreter Staaten, ganzer Epochen bewegt oder dieſe ſich doch irgendwie mit ihm verwickeln, als wenn es ſich in der Dunkelheit des Namenloſen verborgen weiß; die Seele wird tiefer, umfaſſender aufgerüttelt und die äußere Erſcheinung im Bewußtſein des erſchütternden, in die Annalen der Geſchichte ſich eingrabenden Moments größer, mächtiger, ſie wird monumental. Das Sittenbild hat keineswegs blos ſogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geſchichte bewegt, iſt in ihm auch da, jede höchſte Empfindung, jedes tiefſte Leiden kann neben dem geringſten und anſpruchloſeſten Thun zur Darſtellung kommen, und doch iſt es eine andere Welt, doch fehlt ein letzter Punct auf das i, ein Hauptton, der Grundbaß. Mag nun der Menſch auch von Bedeutendem ergriffen ſein, ſo läßt er ſich doch, ſofern dieſes Bedeutende nicht zur Spitze geſchichtlicher Entſcheidung gelangt, ſofern er ſich vom Auge der Geſchichte nicht beobachtet weiß, gehen und gibt ſich nachläßiger allen den Bedin-

gungen hin, die ihn im gewöhnlichen Leben beherrſchen; noch mehr allerdings in den Augenblicken, wo nicht Bedeutendes ihn aufrüttelt, und das Sittenbild wird ſich immerhin vorzüglich mit ſolchen beſchäftigen. Die Bedingungen des Geſchlechts, Alters, anthropologiſchen Zuſtands, Standes und Geſchäfts, Genuſſes, der geltenden Formen in Koſtüm, Umgangsſitte, Genuß, Trauer, Arbeit treten nun in ihrer ganzen Breite an ſeiner Erſcheinung hervor und in dieſem Elemente läßt denn auch die Individualität des Einzelnen ihre ganze Eigenheit ſpielen; er glaubt ſich ganz unbelauſcht, er weiß nicht, daß der Maler ihn belauſcht und ebendieß drückt der belauſchende Maler aus. Wie nun dieß Alles in Geltung geſetzt iſt, ſo tritt hiemit auch das Umgebende, der ganze Anhang und Apparat, durch den der Menſch ſein tägliches Leben friſtet, ſchmückt, erheitert, in umfaſſende Berechtigung ein; die äußern Culturformen ſpielen im Sittenbild eine Haupt-Rolle. Hiemit iſt begründet, was ſchon zu §. 697, 1. im Allgemeinen aufgeſtellt worden: die Auffaſſung im Sittenbild iſt die epiſche. Daß das eigentliche Epos mit benannten Größen darſtellt, verändert, wie ſich ſeines Orts zeigen wird, nichts an der Richtigkeit dieſes Satzes. Der Menſch des Sittenbilds iſt der zuſtändliche Menſch; handelt er, ſo bewegt er doch nicht die Welt, ſchöpft nicht aus der reinen Freiheit der Selbſtbeſtimmung eine That, welche den Knoten des Complexes, in welchem er als Kind der Natur und der Sitte eingeflochten lebt, mit ſtraffer Hand, mit ſcharfem Schwerte zerhaut und einen neuen ſchürzt; ſelbſt wenn er den Faden des Gegebenen abbricht und z. B. revolutionirt, ſo wendet ſich die Kunſt dem Gebahren der Maſſen, dem Bilde der allgemeinen Leidenſchaften, den Formen der Aeußerung, nicht der großen, freien, aus einem Willen, den die Geſchichte ſich merkt, hervorgeſtiegenen Thatſache zu. Alſo auch die Freiheit tritt unter dem Standpuncte des Inſtinctlebens auf. Der §. ſagt, der Menſch erſcheine im Sittenbild als Naturweſen im engeren und weiteren Sinne des Worts; was oben von den Bedingungen bemerkt iſt, die ihn in dieſer Sphäre beherrſchen, gibt den Anhalt für dieſe Unterſcheidung. Bald iſt es mehr das Anthropologiſche als ſolches, Geſtalt, ſinnlicher Zuſtand, irgend eine Beziehung auf die äußere Natur ohne tiefere Einkehr in ſich, bald der künſtliche und der moraliſche Menſch, der zur Darſtellung kommt; aber, wie geſagt, auch im letztern Falle wird die Freiheit zu einer Art von Nothwendigkeit, einem beherrſchenden Element, einer zweiten Natur. Dieß war die Meinung, wenn zu §. 696 geſagt wurde, im Sittenbild werde das menſchliche Leben wie ein landſchaftliches Sein aufgefaßt.

Digitized by Google

§. 703.

Das Sittenbild kann jedoch auch die Geſchichte in ſein Bereich ziehen, indem ſie die nicht geſchichtlich gewordene Seite derſelben als ihren Stoff ergreift. Ein anderes Gebiet öffnet ſich durch die mythiſchen Stoffe, die zum Zwecke freierer Darſtellung des allgemein Menſchlichen benützt werden (vergl. §. 695, 2.). So zerfällt die Sitten-Malerei dem Stoffe nach in drei Hauptſphären: reines, d. h. außergeſchichtliches (§. 702), geſchichtliches und mythiſches (meiſt aus der Quelle der Dichtung geſchöpftes) Sittenbild.

Die erſte Eintheilung des ganzen Gebiets gründet ſich auf den Stoff. Das eigentliche und reine Sittenbild heißt außergeſchichtlich nur im Sinne von §. 702, denn in der That wird das Sittenbild ſeinen Stoff, ſo ſehr es die urſprüngliche Einfachheit der Culturformen (vergl. §. 327) lieben mag, doch mit einer Ausnahme, die nachher zur Sprache kommt, immer ſpezifiziren, localiſiren, nicht Fiſcher, Jäger, Hirten überhaupt, ſondern italieniſche, arabiſche, norwegiſche u. ſ. w. malen. Die nicht geſchichtliche Seite des Geſchichtlichen iſt ſein Boden; doch nicht dieß allgemeine Verhältniß hat der erſte Satz des §. im Auge: das Hineingreifen in das Geſchichtliche kann vielmehr ſo weit gehen, daß Perſonen dargeſtellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geſchichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente, wo ſie das hiſtoriſch gewordene Entſcheidende gethan haben, ſondern in einem Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen, wovon keine Geſchichte als einem Einzelnen redet, kommen ſie hier zur Darſtellung: ein bekannter Feldherr, Künſtler, Staatsmann, Fürſt u. ſ. w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Feſt, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß ſie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac machend, ein Wallenſtein mit Aſtrologie beſchäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studirzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die ſich in der Weiſe damaliger Geſellſchaft unterhalten, ein Friederich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe ſpielend und Aehnliches: das ſind geſchichtliche Sittenbilder. — Nun aber muß allerdings der Sittenmaler auch das Bedürfniß haben, ſich ein- und das anderemal ganz von allem Localiſiren frei zu halten, damit er das allgemein Menſchliche, die gemeinſamen Gattungskräfte, innere und äußere, in reinerer Idealität zum Ausdruck bringe; da wird er ſich denn gern an das Mythiſche lehnen, wie dieß in §. 695, 2. vorbereitet iſt. Das mythiſche Genre theilt ſich nach der Anmerkung zu jenem §. in ein claſſiſches und romantiſches (ſofern man unter dem letz-

tern nicht blos mittelalterliche Culturformen ohne jede Beziehung auf das Mythiſche verſteht). Nun mag denn die Schönheit menſchlicher Geſtalt, mögen menſchliche Empfindungen, Motive, Genüſſe als Götter, Genien, Geiſter in mancherlei einfacherer Situation oder phantaſtiſch erfundener Handlung gleichſam durchſichtiger, unbedingter zur Darſtellung gelangen, die Liebe in Amor und Venus oder Feen und Elfen, die Jagdluſt als Diana und ihr Gefolge, der Wein nicht in menſchlichem Zechgelage, ſondern im bacchiſchen Kreiſe oder in einer Gruppe romantiſch erfundener Geiſter des Weins, die dunkle, ahnungvolle Beziehung des Menſchen zu der Natur in Nymphen, Nereiden, Nixen, Elfen u. ſ. w.: es ſind die reinen Geiſter der Sache in zärteren Leibern. Nebenher legt ſich an dieſes Gebiet die toll geſpenſtiſche Welt, wie ſie in den Verſuchungen des h. Antonius u. ſ. w. mit traumhaftem Humor dargeſtellt iſt.

Dieſe Geſtaltenwelt ſchöpft der Maler großentheils nicht unmittelbar aus altem Völkerglauben, ſondern aus dem Munde der Dichter. Die Poeſie iſt als weitere Quelle für das Sittenbild gerade hier angeführt, weil es namentlich die mythiſchen Stoffe ſind, welche der Maler zunächſt aus ihrer Hand empfängt; er kann aber ebenſo gut auch jede andere Art von Stoff durch ihre Vermittlung ſich geben laſſen, ſei es irgend ein namenloſes außergeſchichtliches, aber rein reales Motiv, das er z. B. aus Romanen ſchöpft, die ſich nicht an die Geſchichte lehnen, wie denn eine auf das allgemein Menſchliche in beſonderer Reinheit gerichtete Dichter-Phantaſie ihre Stoffe nicht gern genau localiſirt, ſei es auch dichteriſch verarbeitete Geſchichte. Es iſt alſo logiſche Verwirrung, wenn man meint, die Poeſie ſei eine neue Quelle in dem Sinn, daß ſie eine neue Art von Stoffen bringe; es werden dieſelben Stoffe nur aus einem weiteren Medium entlehnt, durch das ſie vorher gegangen ſind.

§. 704.

1. **Nur die erſte dieſer Sphären ſtellt das Sittenbild in ſeiner Reinheit dar. Die nähere Eintheilung derſelben gründet ſich zunächſt ebenfalls auf die Unterſchiede des Stoffs, doch nicht ſowohl nach anthropologiſchen Differenzen und nach Völkern, über welche allerdings die Malerei in wachſender Aufſchließung der Ferne und Erweiterung des Intereſſes für alles Menſchliche ſich ausdehnt,**
2. **als vielmehr nach dem verſchiedenen Charakter der *Stände*. Dieſer Unterſchied führt unmittelbar zu einer andern Theilung, nämlich derjenigen, welche durch die Auffaſſung verſchiedener *Seiten* des Stoffs bedingt iſt, denn je nach der geſellſchaftlichen Schichte wendet ſich die künſtleriſche Auffaſſung mehr dem *innern Seelenleben* oder mehr den *äußern Culturformen* zu; doch bringt gerade die Feinheit der pſychologiſchen Belauſchung zugleich die gemüth-**

liche Vertiefung in das Umgebende, eine umſtändliche Auffaſſung nach dieſer Seite mit ſich.

1. Daß das Sittenbild in ſeinem wahren und ganzen Weſen nur da gegeben iſt, wo es ſeinen Stoff im genannten Sinn außergeſchichtlich und zugleich nicht übermenſchlich behandelt, dieß bedarf keines Beweiſes. Die andern Sphären bringen ein die reinen Eintheilungs-Linien durchkreuzendes, logiſch ſchwieriges Element herein. Ueberſehen wir nun das Gebiet des reinen Sittenbildes, ſo liegt vor uns der ganze Stoff, der im erſten Abſchnitte des zweiten Theils unſeres Syſtems unter C, a: „die menſchliche Schönheit überhaupt" aufgeführt iſt: die allgemeinen Formen (die Geſtalt, Zuſtände und Altersſtufen, die Geſchlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie). Die beſondern Formen (die Racen und Völker, die Culturformen, das Staatsleben), die individuellen Formen (die natürliche, die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums, der Charakter, Phyſiognomik, Pathognomik). Die Kunſt nun miſcht die verſchiedenen Theile dieſes Feldes ſo, daß ſie den letzten, nämlich das phyſiognomiſch und pathognomiſch belauſchte Individuum, getaucht in das Element der beiden erſten (der allgemeinen und beſondern Formen) zur Darſtellung bringt. Daß insbeſondere nun auch der Charakter im untergeordneten Sinne habitueller kleiner Leidenſchaft u. ſ. w. die Stelle findet, die ihm §. 685 Anm. in der Malerei eingeräumt hat, ergibt ſich aus der Natur des Sittenbilds. Dieſem ganzen Gebiete gibt die Sittenmalerei allerdings die concrete Färbung der geſchichtlichen Schönheit, trägt alſo den geſammten Stoff in das Gebiet hinein, das jener Abſchnitt unter C, b. entfaltet, aber, wie geſagt, nur ſo, daß das mit ausdrücklichen Datum bezeichnete Dieſe vom Geſchichtlichen wegbleibt. Die ſelbſtändige Eintheilung dieſer ſo beſchaffenen Sphäre als eines Zweigs der Malerei iſt nun aber erſt zu ſuchen. Da bildet denn der Stoff, wie er ſich auf die anthropologiſchen Unterſchiede: Geſchlechter, Lebensalter u. ſ. w., dann auf die Unterſchiede der Völker gründet, ebenſo wenig eine einſchneidende Theilung, als der Unterſchied der Zonen, Länder in der Landſchaft. Merkwürdig bezeichnend aber iſt es für die moderne Zeit, wie die Kreiſe wachſen: italieniſches Geſindel, Soldaten, dann holländiſche Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entſtehung des Zweigs faſt der einzige Stoff; der naturwiſſenſchaftliche, entdeckende, Fernenöffnende, koſmopolitiſche, jede Form des Menſchlichen in ſein tiefes und weites Intereſſe ziehende Geiſt der Zeit hat nun aber in raſchem Fortſchritt alle Länder Europa's, Aſien, Afrika, die maleriſchen Stoffe Amerika's erſchloſſen und ſammelt in immer weiterem Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den maleriſchen Honig aus der fernſten Blume. Dabei iſt es ein Hauptzug, daß das

Digitized by Google

Menſchliche nicht nur in den der modernen Bildung nahen oder angehörigen, ſondern beſonders auch in denjenigen Zuſtänden Intereſſe und Würdigung findet, welche den Charakter vorgeſchichtlicher Natur-Einfalt tragen oder in Naturzuſtand zurückgetretene Reſte alter Cultur darſtellen. Dieß Intereſſe iſt daſſelbe, wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber ſie bricht und theilt auch, wir ſuchen den Waldesduft, das reine Quellwaſſer im Urſprünglichen und Ungetheilten. Doch iſt das Naturwüchſige ſelbſt ſchon eine Cultur, Cultur vor der Cultur, ſo tritt es in Eine Reihe mit den Formen der Cultur im engern Sinn und dieſe Reihe iſt es, welche das erſte Motiv für die nähere Eintheilung des Sittenbilds abgibt. Die Cultur-Unterſchiede fallen freilich auch mit denen der Nationalität und umgebenden Natur zuſammen, aber ſie beſtehen auch in demſelben Land und Volk, ſind überall ſich wiederholende, aus der Urzeit in die Zeit der Bildung hereinragende oder in dieſer ſelbſt bleibend begründete Formen, und ſo genommen bilden ſie die Handhabe für die Eintheilung. Schnaaſe hat das Verdienſt, dieſes Prinzip zuerſt, und zwar am Prototyp des ganzen Zweigs, der holländiſchen Sittenmalerei, zur Anwendung gebracht zu haben: die derb komiſche Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der ſinnlichen Natur auf der einen, den Kreis der mittleren, wohlhabendern Stände mit gebildeter Sitte, verſteckten, novellen-artigen Andeutungen auf der andern Seite (Niederl. Briefe S. 81. 82). Allerdings haben ſich nun aber beide Seiten mit dem Fortſchritt unendlich erweitert: zur erſten Gruppe oder vor dieſelbe tritt das ſo eben beſprochene Gebiet, es handelt ſich nicht mehr blos von plumpen Holländern, ſondern von Zuſtänden überhaupt, wo der Menſch in freiem, unmittelbarem Umgange mit der Natur, ſei es in edel einfacher, ſei es in rauherer, wilderer Weiſe, ſich ſelbſt Naturton, Naturhauch bewahrt: die Sitte herrſcht im engern Sinne der Naturnothwendigkeit (§. 702); man könnte es in weiterer Bedeutung des Worts das patriarchaliſche oder, ſofern das Glück der Beſchränkung im Gegenſatze gegen die Uebel eingedrungener Ueberbildung betont wird, das idylliſche Genre nennen. Die betreffenden Formen ſind in §. 327—330 beſprochen. Der ſtandloſe Stand, der Menſch außer der Geſellſchaft: Räuber, Zigeuner, Landſtreicher reiht ſich natürlich an dieſe Gruppe. Die andere erweitert ſich vom wohlhabenden Bürgerthum nach den Kreiſen des intellectuellen, geiſtlichen, adeligen, fürſtlichen Stands. Den gröberen Handwerker ſtellen wir zur erſteren Gruppe, in die Mitte zwiſchen beide mag ſich das feinere Handwerk, die vermitteltere, reflectirtere, doch noch körperliche Arbeit ſtellen. Hiezu vergl. §. 330.

₂. Dieſer Unterſchied wird nun alsbald zu einem innern. Wie wir im Gebiete der Landſchaft die Betonung der verſchiedenen Seiten, nament-

lich der Luft und der Erde, unterſchieden haben, ſo wird nun in der zweiten Gruppe das Seelenleben, das Innere, in der erſten das Äußere, die Culturform zum Hauptgegenſtande der Darſtellung: dort die geiſtige Luft, hier die Erde der äußern Bedingungen. Der Gegenſatz iſt natürlich nicht abſtract zu nehmen: es fehlt weder dort das Intereſſe für die äußern Formen, noch hier für das Seelenleben, aber jene Formen erſcheinen ſelbſt reflectirter, verfeinerter, geiſtig durchdrungener und dieß Seelenleben iſt das einfache, gediegene, naturbefriedigte, inſtinctmäßige des Sohnes der Natur. Es leuchtet ferner ein, daß bei der erſten Gruppe die Schönheit der Geſtalt an ſich, die anthropologiſchen Unterſchiede des Geſchlechts, Alters, die unmittelbar ſinnlichen Zuſtände (§. 317—321) eine größere Rolle ſpielen, das Kunſt-Intereſſe mehr für ſich, auch ohne ſpeziellere Beziehung in Anſpruch nehmen. In der zweiten iſt es gerade die feinere Gründlichkeit der pſychologiſchen Beobachtung, welche zugleich alles Anhängende, worin ſolche Sitte, ſolches Seelenleben der gebildeten Stände ſich erzeugt, mit beſonderer Aufmerkſamkeit erfaßt.

§. 705.

Hiemit eröffnet ſich denn auch in ihrem ganzen Gewichte die Unterſchei- 1.
dung des *Moments* und des damit verbundenen *Grads des Umfangs*. Der Fortgang von der ruhigen zu der innerlich bewegten, leidenſchaftlich geſpannten, ſtürmiſch ausgebrochenen Situation verbindet ſich in mannigfaltiger Weiſe mit dem von der einzelnen Figur zu der kleineren, der größeren Gruppe und der Maſſendarſtellung. Das *Schlachtbild* vereinigt maſſenhafte Compoſition und ſtürmiſchen Ausbruch. Dieſer Unterſchied ſteht in der innigſten Beziehung mit dem 2.
des *Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen*, wie er innerhalb des epiſchen Standpuncts ſich geltend macht. Ferner tritt in klarer Scheidung nun auch das 3.
***einfach Schöne, Erhabene* und *Komiſche* auseinander.**

1. Nun erſt belebt ſich vor unſern Augen das Pſychologiſche, wie es, obwohl mit verſchiedenem Accent, in beiden Gruppen zur Darſtellung kommt, indem der Grundzug aller Sittenmalerei, die Erhaſchung des Moments und damit die Unterſchiede der Situation zur Betrachtung kommen. Wie der Blitz eine dunkle Landſchaft beleuchtet, wie wir im Fluge der Eiſenbahn einen Blick in eine Dachkammer werfen und das mit Windeseile aufgegriffene Bild im Innern bewahren, erfaßt der Sittenmaler im Nu das menſchliche Leben in ſeiner Naivetät, in der es ſich unbelauſcht gehen läßt. Was Einer für ein Geſicht macht, wenn er eine Feder ſchneidet, den Puls greift, eine Priſe nimmt, als Pfannenflicker eine Pfanne ſtudirt u. ſ. w.: Alles das wollen wir auch einmal ſehen, ſoll und muß

die Kunſt auch fixiren. Wir haben nun folgende Stufenleiter vor uns: ruhiges, einfaches Sein und Weben des Gemüths bei harmloſer Beſchäftigung: Fiſchen, auf dem Anſtand Stehen, Pflügen, Aerndten, Spitzenklöppeln, ſich Kleiden, Leſen Schreiben u. ſ. f., oder im reinen, träumeriſchen Nichtsthun, Hinausblicken in's Weite u. ſ. w.; ſubjectiv bewegterer Zuſtand, und zwar entweder mehr naiv, nach Außen geöffnet in geſelliger Freude, Schmauß, Tanz, Feſtvergnügen u. dgl., oder innerlich concentrirt und geſpannt, wie in einem liebenden, harrenden, träumenden Mädchen oder in Familienſcenen, die etwas bedenklich ausſehen, wie der Verweis des Vaters von Terburg; zum Drohenden geſpannt, wo Gefahr bereitet oder ihr entgegengeſehen wird, wo der Räuber lauert, der falſche Spieler betrügt, der Verführer lockt, wilde Thiere, Waſſer und Feuer Zerſtörung drohen; endlich der Ausbruch der Leidenſchaften in Schlägerei, Mord, verderblichem Kampfe mit den Naturkräften, blutiger Jagd, Schlacht, Leiden durch Armuth, Pfändung, Scenen der Juſtiz, Krankheit, Tod in allen Formen; doch es iſt nicht blos von Zorn und Leiden die Rede, auch Freude und Aufregung, die zwiſchen Freude und Leid ſchwankt oder ſich nach verſchiedenen Seiten in ſie theilt, wie bei Teſtaments-Oeffnungen, Liebes-Werbung neben Rivalen, und unendliche andere Formen des reich gemiſchten menſchlichen Schickſals gehören hieher. Neben dieſer Reihe von Unterſchieden läuft nun in den verſchiedenſten Durchkreuzungen die andere hin, die der §. nennt, wobei zugleich die Wechſelbeziehung mit dem Unterſchiede der in §. 704 aufgeſtellten Sphären wichtig iſt. Die dem Naturleben enger verbundene, patriarchaliſche Form nämlich wird naturgemäß meiſt, wiewohl nicht immer, in maſſenhaften Gruppen vor uns auftreten, denn das Inſtinctleben iſt ein Leben in großer Gemeinſchaft; die feinere Schichte dagegen wird, wiewohl ebenfalls keineswegs nothwendig und immer, in vereinzelten Figuren und kleineren Gruppen ſich darſtellen, denn das mehr innerliche Leben zieht ſich gern in die Einſamkeit oder die Geſellſchaft Weniger, den gemüthlichen Kreis der Freunde, der Familie zurück. Scenen der Aufregung bedingen in beiderlei Formen des Sittenbilds Vielheit der Figuren, größere Compoſition. Der §. nennt aus dieſer Sphäre das Schlachtbild ausdrücklich, weil es das einzige iſt, das mit ſtehendem Namen ſich hervorhebt. Wir werden ihm noch einmal begegnen, im geſchichtlichen Gebiete; hier handelt es ſich um Bilder des Kriegs, wo es auf den Ausdruck der Leidenſchaft, Bewaffnung, Kampfesweiſe überhaupt, nicht auf eine beſtimmte geſchichtliche Entſcheidung ankommt.

2. Alles Sittenbild iſt epiſch, aber auf dem epiſchen Boden wiederholen ſich noch einmal die Unterſchiede des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen. Das Epiſche im Epiſchen tritt da zu Tage, wo vorzüglich das

Inſtinctive und Zuſtändliche herrſcht, dem Stoffe nach in den ſinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach, wo die äußern Culturformen in den Vordergrund treten; dem Moment und Grade des Umfangs nach in der harmloſen Situation einfacher Arbeit oder behaglicher Müßigkeit, im maſſenhaft Gemeinſchaftlichen, ſei es ein Thun, ein Genuß, auch ein Kampf, wenn nur die Lage nicht zu ſpannend erſcheint, oder ein Leiden, ſofern nur der geiſtige Schmerz nicht zu ſubjectiv im Ausdruck vorwiegt. Das Lyriſche iſt mehr, wiewohl natürlich keineswegs allein, in den feineren Ständen zu Hauſe, weil es mit der innerlich vertiefteren Empfindung eintritt, in der pſychologiſchen Auffaſſung, in derjenigen Situation, welche die verborgenen Saiten des Seelenlebens anſchlägt, in der einzelnen Figur und kleineren Gruppe. Das Dramatiſche liegt dem Sittenbilde darum ferner, weil die tiefen Conflicte, die in ſtraffer Erwartung ſpannen, indem ſie da hervorbrechen, wo Einigkeit ſein ſollte (vergl. Hotho a. a. O. S. 69. 70), ſich gewöhnlich in die wirkliche Geſchichte eingraben und weil ihre Darſtellung ſich naturgemäß des weitſchichtigen Anhangs von Culturformen entledigt, die den Menſchen mit ihrer Wucht, wo nicht die entſcheidende That aus dem heroiſch freien Innern geſchöpft wird, in das Zuſtändliche ziehen. Doch ſind auch hier die Bilder furchtbarer Spannung, wie bei Raub, Mord, gefahrvollem Kampfe, zerreißendem Schrecken, der tief im Gemüthe zündet, wie bei tragiſchem Familien-Unglück, beziehungsweiſe dramatiſch zu nennen. Auch das ſcharf packende, in bewegter Handlung hervorbrechende Komiſche gehört in dieſe Form.

3. Hiemit ſind wir zu dem Unterſchiede des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen gelangt. Es bleibt, da der Reichthum, womit die zwei erſten Formen bis zum Tragiſchen nunmehr auf ihrem wahren Boden, dem menſchlichen, ſich entwickeln, im Weſentlichen nur noch zu ſagen, wie jetzt zum erſtenmal in der Kunſt das Komiſche in voller, ſelbſtändiger Kraft bis zur Nähe des deutlichen Gegenſatzes eintritt, der in der Dichtkunſt zwiſchen Tragödie und Komödie beſteht. Leicht unterſcheidet ſich eine dreifache Form: die Poſſe mit ihrem Cyniſmus in der groben Seite des patriarchaliſchen Gebiets, theils als ruhige Darſtellung der bäuriſchen Natur in ihrem harmlos ſchwerfälligen Selbſtgenuß, theils als Bild ausgelaſſener Tollheit in Gelagen, Tanz, Prügelei, die gemäßigtere, doch noch ſtarke Ironie in der Charakteriſtik jener mittleren Schichten, wo die Arbeit ſich von der Natur entfernt (Schneider, Schuſter, Krämer, Schulmeiſter u. dgl.), endlich die feine Ironie und der Humor in der Belauſchung der verborgenen Gemüthlichkeiten, Intriguen, innern Widerſprüche im Leben der gebildeten Stände.

Digitized by Google

§. 706.

Endlich tritt in dieſem Gebiete der Gegenſatz der Style mit entſcheidender Bedeutung auf. Die plaſtiſche Richtung hält ſich an Culturformen, die entweder den Charakter einfacher Urſprünglichkeit tragen oder einen edeln und ſchwungvollen Luxus entfalten; ſie ſättigt das Sittenbild mit hiſtoriſchem Geiſte. Die mythiſchen Stoffe dienen vorzüglich ihr als Motiv für ihre erhöhte Auffaſſung. Der Unterſchied der Style ſchafft ſich auch verſchiedene Technik.

Die Venetianer und in der neueren Zeit Leop. Robert ſind die Begründer des ſogen. höheren Genre, das ſeinen Stoff in plaſtiſchem Geiſte ſtyliſirt. Bei jenen fällt der große Wurf dadurch in's Unklare, daß der ganze Zweig noch nicht zur Selbſtändigkeit gelangen kann, daß daher ihr Bedürfniß hoher Styliſirung ſich an mythiſche, namentlich chriſtlich mythiſche Stoffe anklammert; Leopold Robert darf daher der wahre Schöpfer dieſer Gattung genannt werden und er hat auch den entſprechendſten Stoff ergriffen, die an ſich ſchon ſtylvolle Natur des ächten italieniſchen Landvolks, ſeine Würde in der Naturnachläßigkeit, die racemäßig ſchöne Form und edle Bewegung, woraus ein Gefühl und Nachklang der alten Größe Roms ſpricht; dieſe Bauern, Fiſcher, Winzer gehaben ſich ſo natürlich heldenmäßig, daß in jedem ein Cincinnatus zu ſchlummern ſcheint, den man nur vom Pfluge zur Herrſchaft und Heeresleitung holen dürfte. Es iſt Sittenbild mit hiſtoriſchem Geiſte geſchwängert. Dieſe Behandlung bleibt jedoch ganz in den Grenzen des Kunſtzweigs: die Geſtalten ſind nicht dem Stoffe nach geſchichtlich, ihr Thun ein anſpruchloſes, gewöhnliches Tagewerk, freilich ehrwürdig an ſich wie alle Urbeſchäftigung des Menſchen, ihre Freude ein Jubel, der gemeſſen und würdig bleibt und mit geringer Zurüſtung glücklich iſt (die tiefe Poeſie der ächten Kinderfreude und der „von geringem Trank begeiſterten“ Cikade), ihr Daſein namenlos, das heldenhaft Geſchichtliche bleibt bloße Fähigkeit, Möglichkeit, „Grundlage“ (§. 702 Anm.). Schwerer iſt es, die formloſere Menſchenrace ſo zu behandeln, doch iſt unter der Hand des Rubens ſelbſt eine niederländiſche Bauernkirchweih in das ſtylvoll Große gewachſen, und es ſchlummert auch im norddeutſchen Bauern und Seemann, im Flözer des Schwarzwalds ein Nibelungen-Recke, der nur auf den rechten Pinſel wartet. Sollen die höheren Stände in dieſer plaſtiſchen Großheit aufgefaßt werden, ſo iſt eine Bildung vorausgeſetzt, worin die Natur veredelt, nicht abgerieben wird, und ein Luxus, deſſen Formen großartig, ſchwungvoll ſind: die Venetianer, ein Paolo Veroneſe vor Allen, bleiben hierin Vorbild. — Dieſer Styl wird ſich nun aber in ſeiner plaſtiſchen Auffaſſung beſonders gern auch auf die Schönheit der Geſtalt an ſich, natürlich nicht ohne

Digitized by Google

Ausdruck, aber doch ohne ſpezifiſch bedeutenden Ausdruck werfen, und daher mit Vorliebe das Nackte behandeln; indem er nun, je weniger es hier um beſtimmten geiſtigen Inhalt, anziehende Beſonderheit, Eigenheit der Individualität zu thun iſt, deſto mehr die Geſtalt an ſich ideal erhöhen muß, ſo iſt er es beſonders, der die mythiſchen Stoffe, vorzüglich die claſſiſchen, liebt, wie dieß zu §. 695, 2. an Titians Beiſpiel gezeigt iſt. Als mit der neuen humaniſtiſchen Bildung dem gelichteten Geiſte die Schönheit der Welt, des Sinnenlebens aufgieng, warf ſich die Kunſt mit der Wärme des innerlich gewordenen Lebens auf die Geſtalten des Olymp und durchglühte mit neuem Feuer die kalten Marmorgebilde des Alterthums. Raphael malte die Galatea, den Mythus von Amor und Pſyche, M. Angelo die Venus und Leda, Correggio ſeine üppige Leda, Danae, Jo, die Venetianer mit ihrem feſtlich ſinnenfrohen Geiſte folgten. Zauber der Farbe und des Helldunkels ſtehen nicht in Widerſpruch mit der Natur des plaſtiſchen Styls, denn ſie werden hier noch nicht in der ſtreng maleriſchen Richtung verwendet, wo ſie dienen, die Härten der Beſonderheit und Individualität mit dem Accente des geiſtigen Lichts zu übergießen. Dieß thut dann der entgegengeſetzte Styl, den wir nicht weiter zu ſchildern brauchen. — Hervorzuheben iſt noch, wie ſich dieſe Gegenſätze mit dem Unterſchiede des Materials in Beziehung ſetzen. Daß das plaſtiſch behandelte Sittenbild wie zur größeren Dimenſion, ſo zur Freske geeignet iſt, haben wir ſchon zu §. 661, 2. ausgeſprochen. Das ächt maleriſch aufgefaßte iſt durch die Natur der Sache auf kleineren Maaßſtab angewieſen (ſ. ebenda) und ſo der eigentliche Hauptgegenſtand der Kabinets-Malerei. Was aber die techniſche Behandlung betrifft, ſo iſt im Unterſchiede der Stoffe auch ein weiterer Unterſchied in der Behandlung des in die Fülle des realen Scheins hineinführenden Materials der Oelfarbe begründet: für das rohere Treiben der gröberen Stände der kecke, leichte, geiſtreiche, für die Sphäre der feineren Sitte und des tieferen Seelenlebens der ſorgfältige, zarte, feine in das Einzelne gehende Pinſel (vergl. Schnaaſe a. a. O. S. 82.) Die ſinnige Art der Belauſchung trägt ſich in dieſer zweiten Form vom Menſchen auch auf das Umgebende über (vergl. §. 704, 2.) Der künſtleriſche Diebſtahl an den Geheimniſſen der Naturſtoffe, der Glanzlichter von Metall, Glas, Sammt, Atlas u. ſ. w. iſt der natürliche Reflex des Diebſtahls am Menſchen, den Dingen wird wie der Menſchenſeele ihr Eigenſtes entführt und im künſtleriſchen Scheine wieder herausgegeben.

§. 707.

Das Sittenbild verknüpft ſich in mannigfachen Uebergängen mit der Landſchaft und dem Thierſtück, aber auch hier ſoll die Verbindung eine ſolche ſein,

Digitized by Google

daß kein Zweifel über die eigentliche Gattung entſteht, ſowie nach der andern Seite ein unklares Schwanken zwiſchen reinem und geſchichtlichem Sittenbilde zu verwerfen iſt.

Was die Verbindung des Sittenbilds mit der Landſchaft und der Thierdarſtellung betrifft, ſo iſt der Satz des §. ſchon erläutert durch die Bemerkungen über Staffage §. 698, 2., über die Selbſtändigkeit des Thierſtücks §. 701, 1. Ph. Wouvermann hat es vorzüglich geliebt, die drei Stoffe zu verbinden, allein wo er ein Sittenbild geben will, iſt doch Landſchaft und Thier, die erſtere dadurch, daß ſie für ſich kein ganzes Bild gäbe, das letztere dadurch, daß ſein Charakter ganz im Sinne der Eingewöhnung in menſchlichen Dienſt gehalten iſt, ſo behandelt, daß wir über den wahren Mittelpunct nicht im Dunkel ſein können. Sehen wir nun nach dem Geſchichtlichen hinüber, ſo iſt die berechtigte Form der Verbindung, das geſchichtliche Sittenbild, ſchon beleuchtet; wir werden umgekehrt auch ein ſittenbildlich behandeltes Geſchichtsbild als ganz berechtigte Gattung finden. Es gibt aber eine unklare Miſchung, die darin beſteht, daß ein Vorgang in einer Weiſe behandelt iſt, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müſſe hier etwas Geſchichtliches vorliegen, während dieß doch nicht der Fall iſt: man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort. So befand ſich auf der Kunſtausſtellung zu Berlin 1852 ein Sittenbild von Leſſing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felſen herab auf Ritter in einem Engpaß ſchießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles ſo auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung ſo local und ſpeziell intereſſant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer beſtimmten Begebenheit leſen zu müſſen; das Bild wirkte bei allem Werth aus dieſem Grunde beunruhigend.

γ. Das geſchichtliche Bild.

§. 708.

Auf dem Uebergang zu dieſem Gebiete ſteht das B i l d n i ß. Die Abhängigkeit dieſes Zweigs von empiriſchen Bedingungen verhindert nicht, daß derſelbe nach der einen Seite dem Sittenbilde reichen Stoff zuführe, nach der andern als bedeutungsvolle Vorarbeit und Grundlage der geſchichtlichen Malerei vorausgehe und in gewiſſem Sinn an die Stelle der Götterſtatue trete.

Die Porträtmalerei iſt ein zwiſchen ächter, freier Kunſt und unfreiem Dienſte ſchwankendes Gebiet. Der Zufall bringt neben der bedeutenden

Digitized by Google

die unbedeutende Phyſiognomie, der Künſtler, mag er ſich auch nur nebenher mit dieſem Zweige beſchäftigen, iſt ſelten in der Lage, frei zu wählen; in Koſtüm und Situation iſt er nicht unabhängig von Eitelkeit, Laune, Grille. In der modernen Zeit kommt hiezu die allgemeine Ungunſt der herrſchenden Verwaſchenheit des Charakter-Ausdrucks, der flachen Kürze der Manieren, der höchſt ungünſtigen Tracht. Dennoch kann ein Zweig nicht unbedeutend ſein, der aus der Grund-Tendenz der Malerei buchſtäblich Ernſt macht. Dieſe geht ja auf die Individualität, das Hereinſtellen aller Erfindung in die volle Bedingtheit des räumlichen und zeitlichen Puncts. Es iſt ein haarſcharfes Fingerzeigen auf Dieſen und Dieſe; im Porträt geſchieht dieß genau im wörtlichen Sinne. Freilich zu genau, denn in den andern Zweigen wird das Porträtartige ebenſoſehr wieder in das Allgemeine gezogen durch die Aufgabe, das Individuum in eine gegebene Situation oder Handlung und deren ideellen Gehalt als völlig entſprechendes Glied einzureiben, und das Geheimniß liegt gerade in der tiefen Mitte zwiſchen dieſer Verallgemeinerung und der Schärfe der Einzelheit. Im Porträt aber will ein empiriſcher Menſch vor allen Dingen getroffen ſein, dieß bleibt immer der urſprüngliche, der nächſte Zweck. Zu dieſem Zwecke ſitzt die Perſon; das freie Künſtleriſche iſt dadurch in beſondere Bedingungen gebannt, das Maaß der freien Umbildung des Stoffs wird fraglich. Daher pflegt denn hier die Aufgabe der Idealiſirung noch beſonders zur Sprache zu kommen, als ob ſie nicht in der allgemeinen Lehre von der Phantaſie, der Kunſt und dem Weſen der einzelnen Kunſt ſchon erörtert ſein müßte und die Anwendung auf den beſondern Zweig ſich von ſelbſt verſtünde. Und allerdings beſteht ſie in ganzer Kraft trotz jenen erſchwerenden Bedingungen; nicht das Individuum wie es geht und ſteht, ſondern nur ſein geläutertes Bild, die reine Form ſeines wahren Selbſt iſt werth, durch die verewigende Kunſt dem Ahnenſaal übergeben zu werden. Der Künſtler darf daher vom Anſchauen des ihm ſitzenden und in dieſem Zuſtand halb ſchläfrigen, halb geſpannten, oft affectirten Originals ſich nicht zu einer mechaniſchen Naturnachahmung verführen laſſen, nicht vergeſſen, daß er in der Sitzung ſelbſt ſein Original durch Geſpräch beleben und aus der Reihe der Momente dieſer Belebung, wozu er überdieß eine hinreichende unbemerkte Beobachtung außer den Sitzſtunden ziehen muß, den wahren, weſentlichen Ausdruck mit Ausſcheidung der blos zufälligen, bedeutungsloſen Züge und Formen durch jene dynamiſche Diviſion der Phantaſie (vergl. §. 396) herausleſen und ſo die Perſönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakter-Centrums, belauſcht in ihrem unbewußten Weben, Sein und Wurzeln hinſtellen ſoll. Zufälle, die doch bleibend ſich feſtgeſetzt, wie z. B. Schielen, bereiten freilich die gröbſten Schwierigkeiten und es braucht hier eine Art

Digitized by Google

von künſtleriſcher Liſt, den Ausweg zu finden. Die wahre Idealiſirung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine iſt jene geiſtloſe Copie, das andere die verkehrte Art der Idealiſirung, das Schmeicheln. Das erſtere Extrem ſtellt ſich rein mechaniſch, höchſt belehrend über den Unwerth der bloßen Nachahmung, im Daguerrotyp dar. Hier ſieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit iſt, denn das mit allen kleinſten Formen, zudem ohne die löſende, verſchmelzende Farbe, im langweiligen, ſtieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maſchine ausgeführte Geſicht iſt gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur flachen Schönheit der Geſichter eines Modejournals die Energie der eigenthümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er iſt.

Der Zufall wird nun allerdings dem Künſtler eine Menge von Individuen vor die Staffelei ſtellen, in denen der Lichtpunct des Ewigen kaum wie ein matter Strahl aus dem Nebel der Leerheit oder Unſchönheit hervorſchimmert. Dieß ſind denn freilich Nieten für die reine Kunſt, ihre Bildniſſe haben rein ſubjectiven Werth für die Beſitzer. Geht Form und Ausdruck nur etwas über das Bedeutungsloſe hinaus, ſo nähern ſie ſich dagegen dem erſten der zwei Gebiete, die wir nun unterſcheiden. Der edlere Stoff, der uns nach dieſer Ausſcheidung übrig bleibt, geht nämlich klar nach zwei Seiten auseinander und dieß begründet die Stellung der Porträt-Malerei auf dem Uebergange zwiſchen dem Sitten- und dem geſchichtlichen Bilde. Die Darſtellungen nämlich, welche uns Perſönlichkeiten vorführen, in welchen Temperament, Begabung, Charakter, Stand zwar natürlich individuell, doch nicht bis zu der vollen Energie derjenigen Individualität ſich ausprägt, welcher man anſieht, daß ſie verdient hat, geſchichtlich zu werden, oder von welcher man weiß, daß ſie es geworden, fallen hinüber in das Gebiet des Sittenbilds. Hier iſt es gleichgültig, ob man den Namen weiß: wir ſehen einen tüchtigen Staatsmann, Soldaten, Bürgermeiſter, Künſtler, Kaufmann u. ſ. w., aber wir fragen nicht weiter nach dem Individuum, weil es mehr nach einem allgemeinen Typus, als danach ausſieht, daß es durch entſcheidende Leiſtungen ſich in das Licht des Gedächtniſſes der Menſchen herausgehoben habe. Das Bildniß von geſchichtlichem Charakter dagegen ſpricht in jedem Zuge aus, daß ſich das Allgemeine in ihm zu jener Spitze der Einzelheit zuſammenfaßt, die der Perſönlichkeit monumentale Bedeutung gibt, es gemahnt an die ewige Bewegung der Idee, welche die großen Organe, durch die ſie ſich verwirklicht, zwar kommen und verſchwinden läßt, aber im unendlichen Fortgang die Summe ihrer Wirkungen treu bewahrt und ihr verklärtes Selbſt im Strome der Zeit, in der Erinnerung der Menſchen verewigt mit ſich

fortführt. Es ſteht vor uns wie eine geſchloſſene Welt, wir ſchließen dieſe Welt auf, wir beleben in der Phantaſie die ruhende Form und feſtgewordene Einzelheit, umgeben ſie mit den Zeitgenoſſen, ſetzen ſie in Handlung. Der Künſtler wird ebendieß ein andermal in wirklicher Ausführung thun und ſo iſt das Porträt der Bauſtein zur geſchichtlichen Malerei. In doppeltem Sinne: es dient dem Künſtler als Studie für das geſchichtliche Bild, gleichgültig, ob dieſelbe Perſon darin auftrete, er lernt daran das Ewige des Menſchen und doch zugleich die ganze Naturlebendigkeit, die ſcharfe Spitze der Individualität auffaſſen; er verwendet aber auch wirklich das einzelne Bildniß, ſei es ſein eigenes Werk oder das eines frühern Künſtlers, als Glied einer hiſtoriſchen Compoſition. Vollzieht er aber den Fortgang zum geſchichtlichen Bild auch nicht wirklich, ſo werden, wenn der hiſtoriſche Geiſt in ihm lebendig iſt, ſeine Bilder uns doch zu jener Belebung nöthigen, ſie werden erſcheinen, als wollten ſie ſo eben aus dem Rahmen treten und handeln; ſomit führt er jedenfalls den Zuſchauer an die Schwelle des geſchichtlichen Bildes. An keinem Künſtler leuchtet dieſe tiefe Bedeutung der Porträtmalerei ſo ſchlagend ein, als an Hans Holbein dem Jüngſten. Dieſer große Geiſt ergreift mit ſeinem Falkenauge das Sittenbild, aber es kann ſich neben dem mythiſchen noch nicht als ſelbſtändiger Zweig entfalten und es iſt ihm auch zu klein für die Größe ſeiner Künſtler-Organe; das rein geſchichtliche Bild aber kann in der inconſequenten Geiſtes-Kriſe der Reformation ebenfalls noch nicht zur Selbſtändigkeit heraus, er faßt es gewaltig an, beſonders in den Gemälden des Rathhauſes in Baſel, aber ihn ſtützt und trägt die Zeit nicht, die äußern Verhältniſſe kommen hinzu, denn der Künſtler will leben, ſie drängen ihn nach England und hier, zur höchſten Reife gediehen, beſchränkt er ſich (ein Ceremonienbild ausgenommen) auf das Bildniß, tränkt und ſchwängert es aber ſo ganz mit dem Marke des hiſtoriſchen Geiſtes, der zugleich ganz Fleiſch wird im Individuum, daß in dieſen Werken die Geſchichte ſelbſt athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die ſprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeſchiedenen Zeitgenoſſen zuſammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauſpiel erneuert, deſſen Vorhang längſt gefallen iſt. Wir führen nur dieſen Künſtler ausdrücklich an, weil er für das hier beſprochene Verhältniß der Bildnißmalerei ſo beſonders belehrend iſt, und verzichten ungern auf eine Charakeriſtik der verſchiedenen Weiſen, in welchen die großen Maler Italiens, die Florentiner, Raphael, die Venetianer, die Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts, die Belgier Rubens und van Dyk, Rembrandt und andere holländiſche Meiſter, die Spanier jene Aufgabe erfaßt und erfüllt haben, das Bleibende,

Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, athmenden Individuums ineinander zu ſchmelzen.

Auch das Gebiet des Bildniſſes wird von einigen der Theilungs-Linien durchſchnitten, die wir durch die andern Zweige gezogen haben. Wichtig iſt vor Allem der Moment: unbewegte, ſtatuariſche Ruhe, bewegtere Situation vom ſpannungsloſen Geſchäfte (z. B. Leſen, Schreiben) oder naiver Nachläſſigkeit (wie Raphaels herrlicher blonder Jüngling in Paris, der den Kopf in die Hand ſtützt) anſteigend zur bewegteren, empfundneren, die nur nie bis zur dramatiſchen, wie zu einer entſcheidenden Handlung geſpannten fortgehen darf. Das beſte Bildniß bleibt doch immer das einfach ruhige. Der prahleriſche, Effekt haſchende, auffahrende Wurf nach dem Zuſchauer iſt hier doppelt widerlich, weil er auch ſtoffartig gegen die Eitelkeit und Affectation einnimmt. Kleine, zufällige Bewegungen ſollen nicht von der Art ſein, daß man den Eindruck hat, es ſei ſchwer, darin zu verweilen. — Mit dem Unterſchiede der Situation hängt nun natürlich der Grad des Umfangs auch hier auf's Engſte zuſammen. Zunächſt iſt zu bemerken, daß, wie die Statue (§. 632), ſo und noch viel mehr auch das Porträt, ſelbſt das von mehreren Figuren, ſich auf einen Theil der Geſtalt beſchränken kann: Bruſtbild, Knieſtück u. ſ. w. Es wird dieß ſogar gewöhnlich vorgezogen werden, ein natürliches Ergebniß davon, daß hier nur die vorzüglich ſprechenden Theile wirken ſollen; es bedarf einer etwas belebteren Situation mit ausführlicherer Darſtellung des Umgebenden, überdieß gewiſſer Formen der Tracht, welche die Bildung des Beins für das Auge beleben, um die ganze Figur zu rechtfertigen. Wir führen hier gelegentlich an, daß auch das Sittenbild und die Geſchichtsmalerei halbe Figur vorziehen kann, wenn Moment und Ausdruck die über den ganzen Köper ergoſſene Mimik nicht weſentlich fordert. — Es geht nun auch die Bildnißmalerei dem Grade des Umfangs nach von der einzelnen Figur zur Gruppe von zwei, drei Perſonen, ja zu größeren, insbeſondere Familiengruppen, fort und ebenſo gibt ſie als Grund bald nur einen Farbenton, ein Helldunkel, bald Landſchaft, Zimmer mit Geräthen, wohl auch mit einem Hausthiere. Wie das Alles mit dem Unterſchiede des gewählten Moments ſich verbindet, ſich gegenſeitig bedingt, wäre intereſſant zu verfolgen; hier aber iſt die Betrachtung abzuſchließen mit der Unterſcheidung des Stylbilds und Stimmungsbilds. Es iſt klar, daß dieſer Gegenſatz in dem Gebiete der Bildnißmalerei ſchwächer auftreten wird, als in den andern Zweigen, weil der ächt maleriſche Styl mit ſeiner ſpezialiſirenden, bewegteren, mehr lyriſchen, mit vollen Mitteln der Farbe wirkenden Auffaſſung und Ausführung hier recht in ſeinem Element iſt. Dennoch iſt der Spielraum groß genug, dem höheren Styliſiren, der Herrſchaft der Form und der Wirkung der weſentlichen Grund-

Digitized by Google

züge des Charakters mit ſtrengerer Ausſcheidung des Zufälligen und Einzelnen eine Bahn zu öffnen. Das Stylbild ſtellt mit epiſcher Ruhe die einzelne Geſtalt in gediegener Objectivität hin, monumental, der Statue verwandt. Sie erhält dadurch etwas Götter-artiges und es gilt auch hier, was zu §. 646 bemerkt iſt: „Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen." Die einfachen, ſtrengen, unbewegten Bilder der älteren Italiener und Deutſchen gemahnen wie erzgegoſſene Büſten. Die reife Kunſt hat in der Blüthezeit am Schluß des fünfzehnten und Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die ehernen Züge maleriſch belebt, aber die monumentale Großheit bewahrt. — Daß der plaſtiſch auffaſſende Styl auch hier vorzüglich mit der Wandmalerei ſich verbindet, erhellt von ſelbſt.

§. 709.

Die geſchichtliche Malerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein 1.
Menſchliche in der Concretion der entſcheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtniß der Nachwelt eingeſchriebenen Handlung und iſt daher
im Weſentlichen dramatiſch. Vor ihr liegt alſo das große Gebiet der ge- 2.
ſchichtlichen Schönheit (§. 341—378) ausgebreitet und den erſten Eintheilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächſt der Unterſchied der Zeiten, Völker, der geſchichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte ſind maleriſcher, als das Alterthum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geſchichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunſt der Culturformen. Zum rein geſchichtlichen Stoffe tritt die Heldenſage, und daran ſchließt ſich als weitere Quelle die Dichtkunſt.

1. Das Weſentliche des Grundbegriffs iſt zum Zwecke richtiger Unterſcheidung ſchon bei dem Sittenbilde zur Sprache gekommen. Die geſchichtliche Malerei behandelt dieſelben allgemeinen Gattungskräfte wie die Sitten-Malerei, aber in der bezeichneten Zuſammenfaſſung und Anſpannung zu der in die Ueberlieferung ſich eingrabenden That. Das Weſen des Dramatiſchen iſt in §. 684 noch nicht in ſeiner ganzen Schärfe beſtimmt, ſondern nur ſo weit angedeutet, als es dort nöthig war. Doch erſieht man ſchon aus jenen erſten Strichen zur Bezeichnung deſſelben, wie aus dem äußerlichen Momente, daß ſich hier eine Handlung vor unſern Augen gegenwärtig erzeugt, eine Darſtellung hervorgeht, welche die Geſchichte auffaßt als eine Bewegung, deren Grundhebel im Innern liegt; die Gegenwärtigkeit iſt Erſchließung des Innern vor unſern Augen, die

Digitized by Google

Bei einer ſo tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen beſonders günſtig zuſammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunſt der umgebenden Culturformen dem Künſtler auch die lebendige Vorſtellung der vergangenen günſtigen erſchwert; doch dieß iſt zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hinderniß (Guhl a. a. O. S. 85 u. 182 hat eine Aeußerung deſſelben Inhalts in d. Krit. Gängen Theil 2 S. 29 mißverſtanden). Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit ſo ſchneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann ſich der Künſtler durch dieſen Uebelſtand nicht rauben laſſen. Es iſt insbeſondere der Krieg, der die phantaſieloſen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geſchichtsmalerei alle Anſprüche, die wir an dieſen Zweig ſtellen, ſo vollſtändig, wie *Leutze*'s Ueberfahrt des Waſhington über den Delaware. Der kühne Waffenſtreich iſt nicht groß an ſich, aber entſcheidend genug, um ungeſucht das Schickſal, die Zukunft, die Idee Amerika's daran zu knüpfen, die angeſtrengte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eiſern entſchloſſenen amerikaniſchen Natur, die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Thun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner, in deren Mitte der Feldherr leicht, ſchlicht und doch lauter Geiſt und Unternehmung, aufgerichtet ſteht, harmoniſch zuſammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch ſtraff, adſtringirend, eiſen- und ſtahl-haltig iſt, wie der Charakter Amerika's, die Tracht iſt maleriſch nicht beſtechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunkloſen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen.

a. Die Heldenſage verſetzt ihre Heroen, mögen es nun in Menſchen umgewandelte Götter oder aus geſchichtlichen Grundlagen entwickelte Typen nationaler Charakterzüge ſein, in den, zwar von der Phantaſie vereinfachten, Complex der natürlichen und hiſtoriſchen Bedingungen hinein und gibt ihnen die volle Lebensfähigkeit, die der Maler bedarf. Dieſe ſagenhaft verklärte Geſchichte bringt den Stoff in idealer Zuſammenziehung dem Maler ſchon halb verarbeitet entgegen, wie dem Dichter. Mythus miſcht ſich ein, aber nur nebenher, die Motivirung iſt im Weſentlichen naturgemäß menſchlich. Cornelius hat ſein Bedeutendſtes, Reinſtes in deutſcher und griechiſcher Heldenſage, dort nur in Skizzenform, hier in ausgeführter Freske geleiſtet; Schnorr hat die Stoffe der erſteren in großen Wandgemälden würdig entfaltet. Die Quelle fließt noch reich und ihre Motive haben den großen Vortheil, daß ſie den beſonderen Charakter der Unerſchöpflichkeit in immer neuen Auffaſſungen tragen wie alles Urgewaltige. — Die Dichtung iſt auch hier (vergl. §. 703 Anm.) nur der Kürze wegen wie eine Quelle *neben* den andern hingeſtellt; logiſch verhält es ſich ſo, daß ſowohl die wirkliche Geſchichte, als auch die Helden-

Digitized by Google

ſage erſt durch den Mund der Dichter gegangen ſein kann, die letztere meiſt wirklich gegangen iſt, ehe ſie der Künſtler übernimmt; reine Erfindung des Dichters aber muß ihrem Stoff die Lebenskraft und den vollen Schein gegeben haben, als wäre er Geſchichte, wenn er Inhalt der geſchichtlichen Malerei ſoll werden können. Einige Winke über die Benützung der Poeſie durch die Malerei gibt die Anm. zu §. 543; §. 683 beſtimmt die Grenzen im Allgemeinen.

§. 710.

Eingreifender und entſcheidender ſind die Unterſchiede, die ſich auf die 1. **Wahl des Moments gründen, und an ſie ſchließt ſich der Unterſchied der Auffaſſungsweiſen der Phantaſie. Die erſte der ſo ſich bildenden Formen faßt die handelnde Menſchheit in einem zwar geſchichtlichen, aber doch einem ſolchen Moment auf, worin die Culturform, das Gewohnheitsmäßige, das Maſſenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebſt Anderem das Ceremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Dieſe Sphäre iſt im Ganzen als ſittenbildliche Geſchichtsmalerei zu beſtimmen, der Standpunct innerhalb des Dramatiſchen der epiſche. Durch die Natur der Sache iſt in vielen** 2. **Fällen auch ein bedeutender Antheil der Landſchaft und des eigentlichen Bildniſſes motivirt, aber die Verbindung mit dieſen Formen darf ſo wenig, als das ſtärkere Gewicht des Sittenbildlichen, zu falſcher Miſchung führen.**

1. Es beſtätigt ſich nun, was zu §. 709, 1. geſagt iſt: das Dramatiſche verſenkt ſich zunächſt wieder in das Epiſche. Die genre-artige Hiſtorie, das Sitten-Geſchichtsbild iſt nicht mit dem geſchichtlichen Sittenbild (§. 703) zu verwechſeln: dieſes gibt geſchichtlich bekannte Menſchen in einem nicht geſchichtlichen Momente; das erſtere gibt ſolche in einem geſchichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, ſondern nur repräſentirt, oder blos geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht ſo, daß das ſchlechthin Entſcheidende, der aus der Tiefe entſchließende Geiſt dabei zum Vorſchein kommt: das Zuſtändliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Inſtinctmäßige, darum auch meiſt das Maſſenhafte herrſcht vor; das ſpezifiſche Intereſſe für die Culturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt, wie im ſtrengen Geſchichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings ſowohl im geſchichtlichen Sittenbilde, als auch im ſittenbildlichen Geſchichtsbilde Adolf Menzel entwickelt und dabei gezeigt, was ſich auch aus dem Rokoko machen läßt. — Der §. hebt das Ceremonienbild und eine Art des Schlachtbilds heraus. Es wäre noch Manches anzuführen; wir nennen daraus die Darſtellung politiſcher Verſammlungen, ſofern ſie ohne Aufregung in ruhiger Repräſentation gefaßt ſind, militäriſche Muſterungen und Märſche, Wanderungen; der Rückzug aus Rußland z. B. iſt hiſtoriſch, aber kein

Digitized by Google

Handeln, das Menſchenloos an ſchrecklichem Leiden großer Menſchen-Maſſen dargeſtellt: dieß iſt epiſches, ſittenbildliches Geſchichtsbild. Die zwei genannten Formen ſind im Gebrauche geläufiger Unterſcheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpuncte der Heros mit ſolchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politiſche Conflict, welcher die Seele des ganzen Kampfes iſt, in entſcheidender Weiſe aus dem inſtinctmäßigeren, dem innern Conflict fremderen Erweiſen der Tapferkeit in den Maſſen ſichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politiſchen Urheber entweder gar nicht, oder wenn ſie, wie z. B. Napoleon, zugleich die Feldherren ſind, nicht phyſiſch, ſondern nur intellectuell aus der Ferne leitend am Kampfe Theil nehmen, gibt daher auch in der hiſtoriſchen Schlacht meiſt nur zu dieſer ſittenbildlichen Gattung den Stoff. Es iſt ſchwer, in der neueren Geſchichte einen Gegenſtand zu finden, wie er in der herrlichen Moſaik von Pompeji, der Schlacht bei Iſſus, gegeben war: hier ſteht der Occident und der Orient, der Jünglings-Heros des griechiſchen Geiſts und die zuſammenbrechende Herrlichkeit des perſiſchen Deſpotiſmus im Schlage der vollen Kataſtrophe, im Augenblick der blutigen Kriſe ſich gegenüber: das iſt ächt geſchichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweiſe kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. Der Krieg hat allerdings in der neueſten Zeit günſtige Culturformen aufgeſchloſſen, namentlich in Algier, aber da fehlt es an der monumentalen Größe der Idee überhaupt und in der Erſcheinung am eigentlichen Heros; will man einen Abdel Kader als ſolchen nehmen, ſo vermißt man ihn doch auf der andern Seite, denn der franzöſiſche General, ſo geſchickt und tapfer er ſein mag, iſt doch nicht das, was hier unter jenem Worte verſtanden wird: poſitiver Träger und Vorfechter einer hiſtoriſchen Idee; die Bilder H. Vernets, ſo meiſterhaft ſie ſind, ſind doch nicht reine, ſondern ſittenbildliche Geſchichtsbilder.

₂. Geht die Scene eines ſolchen Bilds im Freien vor ſich, ſo hat eben wegen des ſittenbildlichen Charakters die Landſchaft große äſthetiſche Geltung neben dem Vorgang in der Menſchenwelt; geht ſie im geſchloſſenen Raume vor ſich, ſo intereſſirt der Maler auch für Geräthe, Architektur u. ſ. w.; in beiden Fällen wird auf Tracht, Umgangsform, Kampfesweiſe und dgl. ein Gewicht gelegt, das bei der ſtrengeren Form verſchwinden wird. Dieß Gewicht der Culturformen iſt ſchon zu ₁. hervorgehoben; hier iſt außer der Landſchaft noch ein anderer Punct zu erwähnen: es liegt nämlich in der Natur der Sache, daß der Künſtler in ſolchen geſchichtlichen Actionen gern eine Zuſammenſtellung von wirklichen Porträts geben wird. Wir haben alſo jetzt ein Gebiet vor uns, wo das Geſchichts-

bild nicht nur in das Sittenbild, ſondern auch in Landſchaft und Porträt ſtark hinübergreift; das iſt ganz in der Ordnung, aber es ſollen dieſe beigezogenen Momente dennoch ſecundär bleiben, ſie ſollen nicht ſo überwuchern, daß die Gattung, in welche das Bild gehört, zweifelhaft wird, denn das Geſetz der Reinhaltung der Sphären (§. 696) beſteht natürlich auch hier. Vielfach, auch in der neueſten Zeit, hat man gemeint, eine höhere Einheit von Landſchaft und Hiſtorie ſchaffen zu müſſen; das iſt verkehrt, die Landſchaft ſoll ſtimmend mitwirken, aber nicht für ſich ſpezifiſch in die Aeſthetik der landſchaftlichen Schönheit abführen; die landſchaftliche Stimmung als Grund- und Haupt-Eindruck eines Kunſtwerks und das Intereſſe am menſchlichen Schickſal in ſeiner ſpezifiſchen Ausdrücklichkeit heben einander ein für allemal auf. Das Porträt haben wir (§. 708) den Bauſtein des Geſchichtsbilds, dieſes das in Bewegung und Verbindung geſetzte Porträt genannt. Allein es iſt nun entſchieden auszuſprechen, daß daſſelbe durch dieſe Einfügung in das bewegte Leben des geſchichtlichen Bilds eine neue beſondere Art der Idealiſirung erfahren muß, noch verſchieden von derjenigen, die es als Gattung an ſich fordert, eine freie Umbildung im ſpezifiſch hiſtoriſchen Sinne. Weniger ſcheint dieß nöthig im bloßen Repräſentationsbilde, denn da werden die Perſonen in Ruhe dargeſtellt; wo aber Bewegung und Handlung gefordert iſt, da entſteht, wenn der Maler nur Bildniſſe zuſammenſtellt, ein Repräſentationsbild am falſchen Orte: er kann nicht wagen, die Köpfe und Figuren in volle Leidenſchaft zu verſetzen, weil er dann die Porträtzüge künſtleriſch frei verändern müßte. Iſt z. B. der Feldherr und ſein Generalſtab in einem Schlachtbild eigentliches Porträt, ſo verſchwindet eben hier, im Mittelpuncte, das Leben der Schlacht, weil in dieſer Gruppe kein Affect entwickelt werden kann. Der Geſchichtsmaler muß anders ſtyliſiren, als der Porträtmaler, er muß die gegebene Form als ein Feld behandeln, worin große Bewegungen ungehemmt ſich ergießen können. Und das iſt doch auch im ruhigen Repräſentationsbilde nöthig: auch hier dürfen die Porträts nicht ganz ſo behandelt ſein, wie wenn ſie für ſich als bloße Bildniſſe vor uns ſtünden; eine gewiſſe Styliſirung iſt auch hier erfordert. Beſonders reiche, belehrende Beiſpiele liefert zu dem ganzen Inhalte dieſes §. die Galerei von Verſailles. Daß endlich der Stärke, welche dieſe Gattung den Culturformen gönnt, ein Maaß geſetzt iſt, deſſen Ueberſchreitung in das Sittenbild abführt, bedarf keiner weitern Erklärung.

§. 711.

Den Standpunct des Lyriſchen betritt die geſchichtliche Malerei in der Darſtellung ſubjectiv bewegter Momente, die nicht unmittelbar zur Handlung

Digitized by Google

geſpannt, vielmehr meiſt als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schickſals erſcheinen. Das Situationsbild im engeren Sinne dagegen ſtellt ſich zwar auf den Schauplatz der Handlung, ergreift aber Arten des Thuns oder Lagen aus einer Reihe von Thaten und Schickſalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Dauer zeigen, wozu figurenreiche Ausdehnung häufig noch eine Verwandtſchaft mit dem Epiſchen bringt, während das rein Lyriſche ſeiner Natur gemäß ſich in beſchränkter Figurenzahl darſtellt.

Es iſt ein feiner und doch nicht zu überſehender Unterſchied, der die zwei Formen trennt, welche der §. unterſcheidet. Rein lyriſch iſt, um auch Beiſpiele aus dem mythiſchen Kreiſe zu nehmen, ſoweit er, wunderlos aufgefaßt, bleibende, rein menſchliche Stoffe darbietet, — ein Ecce homo, eine mater dolorosa, eine reuige Magdalena, trauernde Geſtalten, wie z. B. jenes tief wehmüthige Bild: Johannes und Maria zum Grabe Chriſti in der Nacht wandelnd, von Zurbaran, Betende, Andächtige, welche die heilige Sage nennt. Als Zuſtand des Gemüthes, „pſychologiſch als Glaube, nicht als Geglaubtes“ (§. 466), gehört ja jedenfalls die Religion unter die äſthetiſchen Stoffe und zwar unter die geſchichtlichen, wenn die Perſonen benannt ſind. Es handelt ſich aber von jedem Moment überhaupt, wo das innerſte Weſen des Menſchen ſich in einer Bewegung des Gemüths zuſammenfaßt, aus Blick und Geberde ſpricht, ohne in ſpannender Weiſe eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten. Julie, die neben Romeo den Dolch zückt, iſt nicht ein lyriſcher, ſondern ein dramatiſcher Stoff, aber Julie in unſchuldvoll heißer Erwartung vor der Brautnacht, oder Romeo und Julie ſcheidend nach der Brautnacht: dieß iſt lyriſcher Stoff. Es leuchtet übrigens ein, daß, da Empfindungszuſtände, welche entſcheidenden Thaten und Schickſalen unmittelbar vorhergehen, meiſt ſchon auf dramatiſche Spannung führen, vorzüglich die Momente nach ſolchen Entſcheidungen es ſind, die in dieſes rein pſychologiſch ſubjective Gebiet gehören: ſo Bendemanns trauernde Juden, Jeremias, Eberh. Wächters Jul. Cäſar am Grabe Hektors in Betrachtung über Heldengröße und Menſchenloos verloren, oder ein Scipio bei dem Brande Karthago's in die bekannten Worte ausbrechend. Die rein lyriſchen Stoffe ſind übrigens im ſtreng geſchichtlichen Gebiete ſelten. Das Lyriſche gehört weit mehr dem Sittenbilde an, das ſeine Figuren nicht in die heiße Atmoſphäre der Geſchichte hereinſtellt. Dieſe zeigt immer zu fühlbar auf Thatſächliches hin, ihr Boden iſt zu ſehr mit Keimen oder Nachwirkungen realer Entſcheidung geſchwängert, als daß ſie uns geſtattete, lange bei Empfindungszuſtänden zu verweilen. Auch Empfindungsmomente nach bedeutenden Schickſalen weiſen doch meiſt mit zwingender

Stärke wieder auf künftige, wie jener Jul. Cäſar, jener Scipio; ſo iſt ein Marius auf den Trümmern von Karthago nicht blos ein fühlender, ſondern auch ein drohender Mann; ein Napoleon nach ſeiner Abdankung in Fontainebleau (Delaroche) hat zwar keine Thaten mehr vor ſich, aber all ſein Schickſal ruht auf Thaten, der Boden iſt zu real, um ein ſolches Bild lyriſch zu nennen. Solchen realen, mit Factiſchem, das bevorſteht oder in die Gegenwart hereinwirkt, durchſättigten Boden nennt man nun im engeren Sinne Situation, und wo die Auffaſſung dieſer Seite ſo entſchieden heraustritt, daß Alles, was Ausdruck des Seelenlebens iſt, unmittelbar als der innere Reflex der äußern, in ſolcher Lage gegebenen Bedingungen erſcheint, da entſteht das Situationsbild, das auf dem Uebergang zum eigentlich Dramatiſchen liegt. Von dieſem unterſcheidet es ſich ungleich ſchärfer, als vom Lyriſchen: es fehlt ihm der Ausdruck unmittelbarer Spannung zur That, die das Dramatiſche bildet, der Augenblick geſtattet pſychologiſches Verweilen mit nur entferntem Anklang oder Nachklang von Spannung, aber das Seelenleben, bei dem wir verweilen, iſt nicht ſo innerlich, nicht ſo ſubjectiv in ſich verſenkt, um lyriſch zu heißen, ſondern real afficirt, mit Objecten beſchäftigt. Faſſen wir z. B. Leſſings Huß vor dem Concile zu Conſtanz in's Auge, ſo leuchtet zunächſt deutlich der Unterſchied vom dramatiſchen Bild ein. Man erwartet nach dieſem Namen den furchtbar ſtürmiſchen, drangvollen Entſcheidungsmoment der Verurtheilung im Dome und findet ſtatt deſſen eine Diſputation des Reformators mit einer ausgewählten Gruppe von hohen katholiſchen Clerikern, wozu einige charakteriſtiſche Nebenfiguren treten. Da bereitet ſich wohl das Schickſal des Märtyrers vor und droht deutlich genug aus den fanatiſchen Köpfen ſeiner Gegner, aber unmittelbar tritt die Spannung auf dieſen Schickſalsmoment nicht ein, wir verweilen mit pſychologiſchem Intereſſe bei einer Gruppe wenig bewegter, zunächſt nur theoretiſch thätiger Charakterfiguren, ſtudiren die verſchiedenen Formen und Typen des Fanatiſmus und der ihn unterſtützenden Indifferenz gegenüber dem ſchlichten Wahrheitsſinne des Huß. Der Unterſchied vom Lyriſchen beſteht aber darin, daß dieſe Perſonen nicht blos empfindend in ſich verſenkt, daß ſie vielmehr ſichtbar mit Solchem beſchäftigt ſind, was eine furchtbare Handlung und ein furchtbares Leiden vorbereitet. Dieß Beiſpiel erklärt zugleich den Ausdruck des §.: „Arten des Thuns“. Hieher gehört namentlich auch die Form des erbauenden Lehrens: die Predigt des Paulus in Athen von Raphael iſt, obgleich an ſich voll Feuer, ein ſolches pſychologiſches Situationsbild, ein predigender Johannes, Chriſtus unter gelagertem Volk, ſo manche ähnliche Stoffe ſind Motive für Situationsbilder. Begeiſtertes Lehren bewegt die Welt, bedingt Schickſale, aber nicht zunächſt, nicht unmittelbar; wir verweilen mit ſpannungsloſerem Intereſſe bei dem Seelen-Ausdruck. Die Summe des Realen, die ſich dem erſcheinenden Inner-

Digitized by Google

lichen im Situationsbild anhängt, beſteht ſachgemäß häufig auch, wie dieſe Beiſpiele zeigen, im Maſſenhaften, in Figuren-Menge. Dieſer ganze Complex kann epiſch heißen, und es ſcheint ſo, wir werden zu dem ſittenbildlichen Geſchichtsbilde zurückgeführt, allein von dieſem unterſcheidet ſich die jetzt vorliegende Form durch das vorherrſchende pſychiſche Intereſſe. Gallaits Abdankung Carls V. z. B. wäre Ceremonienbild, wenn ihm nicht die tiefe Empfindung der Hauptperſonen ſeine Stelle im pſychiſchen Situationsbild anwieſe. Die Scene hat aber zu viel Reales, um lyriſch heißen zu können. Leonardo da Vinci's Abendmahl iſt ein Situationsbild, eine Kreuzabnahme, eine Beklagung des Leichnams Jeſu iſt mehr lyriſch.

§. 712.

Am reinſten liegt der Charakter dieſes Zweiges vor in der Darſtellung der ächt *dramatiſchen* Momente der vollen Spannung zur entſcheidenden That oder des wirklichen Ausbruchs oder der Nachwirkung von Thaten, die aber noch weiteres Erſchütterndes im Schooße birgt oder bereits als gegenwärtig zeigt. Das *Schlachtbild* hat auch hier eine Stelle, wiewohl in ihm auch der ſchärfſte Entſcheidungsmoment ſtark mit dem Epiſchen ſich miſcht.

Das Lyriſche, die Fülle inneren Lebens wird zum Entſchluß, bereitet drohend die That, führt ſie im Sturme des Conflicts aus, leidet die Folgen des eigenen Thuns und der Thaten Anderer, doch nicht paſſiv empfindend, ſondern auf neue Entſcheidungen gefaßt. In §. 684 iſt geſagt, daß die Malerei vorzüglich den ſpannenden Moment vor der That liebt, Delaroches Knaben Eduards ſind angeführt, die Scene vor Straffords Gefängniß, Rembrandts Adolf von Geldern, Leutzes Washington greifen wir als weitere Beiſpiele aus der Fülle der Kunſtwelt heraus. Zu Scenen des vollen Ausbruchs zählen wir, von Schlachtbildern noch abgeſehen, Werke wie Raphaels Ananias, die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jeruſalem, Bilder der Gefangennehmung Chriſti, Rubens Simſon und Delila. Ein Cromwell, den Sarg Carls I. öffnend, eine Marie Antoinette von Delaroche zeigen Momente *nach* erſchütternden Thaten, aber ſie bergen weiteren tragiſchen Verlauf zu ſichtbar und ſchlagend in ſich, um ſie Situationsbilder zu nennen; Gallaits Egmont im Gefängniß iſt verurtheilt, am nächſten Morgen ſoll er ſterben; das Blutige iſt geſchehen auf Gallaits neueſtem Bilde, aber die Situation weist auf eine Zeit der Vergeltung hinaus, nur freilich ſo ſchwach, daß dieſes Werk allerdings mehr zur Sphäre des bloßen Situationsbilds gehört. — Das Schlachtbild tritt hier noch einmal vor uns; es iſt drama-

tiſch, wenn es die Spitze der Entſcheidung in einer heroiſchen Hauptgruppe zeigt; allein es umgibt dieſen Mittelpunct, mag er auch eine ſo ſchneidende Kriſis darſtellen wie jene Alexanderſchlacht in Pompeji oder Steubens Entſcheidungsmoment der Schlacht bei Waterloo, doch immer mit einer ſolchen Maſſe von Figuren, Fülle von phyſiſchen Kräften und Culturformen, einem ſo dichten Gerüſte äußerer Mittel, daß auch hier das epiſche Element in größerer Stärke mitwirkt, als ſonſt in ſtreng dramatiſchen Geſchichtsbildern, wo das Anhängende, phyſiſch Bedingte und Bedingende und mit ihm das Maſſenhafte zurückweichen muß, um ganz dem herausbrechenden Innern des gewaltigen Willens Platz zu machen. Dieſer Punct iſt zwar ſchon öfters berührt, nun aber noch ausdrücklich herauszuſtellen.

§. 713.

Dem Grade des Umfangs nach kann ſich das geſchichtliche Bild nicht auf Hinſtellung einer einzelnen hiſtoriſchen oder ſagenhaften Perſon wie eines Porträts ohne cykliſche Beziehung oder ohne das Motiv einer beſtimmten Situation beſchränken. Im Weſentlichen gebietet die Straffheit des Entſcheidungsmoments mäßige Gruppenbildung; dem dramatiſch geſchichtlichen Gemälde am reichſten dehnt ſich, im Gegenſatze gegen dieſes und gegen das in Figurenzahl noch ſparſamere lyriſche Bild (vergl. §. 711), die epiſche Form aus.

Der erſte Satz iſt ſchon zu §. 688 angedeutet. Das porträtartige, ſituationsloſe Hinſtellen einer einzelnen Figur, das doch nicht Porträtzweck hat und nicht auf dem Wege des Porträtirens zu Stande gekommen iſt, ſondern zur hiſtoriſchen Gattung gehören ſoll, gleicht einem vollen Hieb in das Leere. Aus jener in §. 708 ausgeſprochenen Wahrheit, daß das Bildniß des bedeutenden Menſchen einen Eindruck mache, als wolle es ſich ſo eben zur Handlung erweitern, iſt auf dieſe Weiſe nicht Ernſt zu machen. Mit eigentlich mythiſchen Figuren iſt es etwas Anderes, ſie können als abſolute Weſen in einfacher Majeſtät thronen, doch treibt die Malerei ſo ſtark zum Beziehungsvollen der Situation, daß auch dieß nur auf alterthümlichem Standpuncte geſchieht. Menſchen, deren Typus nur durch Ueberlieferung der Sage gegeben iſt oder von denen ſich ohne dieſe Grundlage der einzelnen Künſtler eben nach ſeiner Weiſe ein Bild macht, können noch weniger, als ſolche, deren Züge man durch Porträts kennt, vereinzelt hingeſtellt werden; eine Situation ſoll begründen, warum die Tradition oder die freie Phantaſie eines Künſtlers die Züge ſo gebildet hat. Leicht entſteht auch der Verdacht, der Maler habe ein Modell gefunden, das er paſſend Medea, Sakontala u. dgl. taufen und ſo getauft abſtract hinpflanzen zu können meinte. In jenem Falle, wo man

Digitized by Google

die Züge durch Porträt wirklich kennt, bleibt doch das erhaltene Bildniß bloßes Material, das der hiſtoriſche Maler in eine Situation ziehen und, wie ſchon früher geſagt, zu dieſem Zwecke weiter umbilden muß. Daß cykliſche Zuſammenſtellung die Sache verändert, iſt zu §. 688 bereits bemerkt. — Der weitere Inhalt des §. bedarf kaum noch einer Erläuterung; er faßt zuſammen, was da und dort ſchon ausgeſprochen iſt, und ergänzt es nach anderer Seite. Der Wille, der die Welt bezwingt und erſchüttert, ſammelt in wenigen, in den Flügelmännern der Menſchheit, ſeine höchſte Kraft; es muß Platz ſein, Maſſen von Figuren und Culturformen dürfen der aus dem Innern frei hervorbrechenden Handlung nicht den Raum verſperren. Daß dieſe zuſammenziehende Straffheit erſt in der ächt dramatiſchen Form des Geſchichtsbildes eintritt, iſt ſchon früher geſagt; ein Spielraum, worin ſich dieſelbe den mehr epiſchen, naturgemäß maſſenhaften, Formen nähert, iſt dadurch nicht ausgeſchloſſen; das Schlachtbild insbeſondere hat uns im vorhergehenden §. daran gemahnt, es führt zu den größten Ausdehnungen, H. Vernets Ueberfall der Smalah hat 66 Fuß Länge. Daß dagegen die größte Sparſamkeit dem lyriſch hiſtoriſchen Bilde eigen ſein muß, iſt ſchon in §. 711 hervorgehoben; daſſelbe wird ſogar die einzelne, in Situation geſetzte Figur lieben; es geht dieß einleuchtend daraus hervor, daß es die ſubjectivſte Form iſt und den innerlichen Zuſtand nicht zur Handlung entfaltet.

§. 714.

1. Das Erhabene des Subjects und das Tragiſche entwickelt in dieſem Gebiet erſt den Reichthum ſeiner Formen und verbindet mit ihrer Wirkung die des objectiv Erhabenen und des einfach Schönen; das Komiſche hat beſchränktere Geltung, kann aber gerade ſeine höchſte Form, den freieren, welt-
2. geſchichtlichen Humor, in ihrer Tiefe entfalten. Der Gegenſatz der Style offenbart ſich, vereinigt mit dem Unterſchiede des Materials und der Technik, auf dieſem Boden ungleich voller und ſtärker, als auf dem des Sittenbilds.

1. Es bedarf nur einer Verweiſung auf unſern erſten Theil, wo die Lehre vom Erhabenen von Fingerzeigen wimmelt, die bereits auf lauter maleriſche und insbeſondere geſchichtlich maleriſche Stoffe hinweiſen. Das Tragiſche gehört vornämlich dieſem höchſten Zweig an, der ja, wie wir geſehen, in ſeiner bedeutendſten Form auf dem Boden großer, realer Conflicte ſich bewegt. Das Erhabene des Raums, der Zeit (natürlich an feſten Erſcheinungen ſichtbar), der Kraft wirkt mit, wie große Naturerſcheinungen im eigentlichen Drama mitwirken können, das „den Sturm zu Leidenſchaften wüthen läßt.“ Das einfach Schöne in Zuſammen-

Digitized by Google

ſtellung mit dem Tragiſchen iſt Hebel der kräftigſten Contraſte, dient als Folie wie die Blume am Abgrund oder wird in das Tragiſche hineingeriſſen — wie Margarete in Göthe's Fauſt. Die Poſſe, der Witz, die milde Ironie, der naive Humor des Sittenbilds hat keinen Platz; das Drama der Geſchichte läßt nur den großartigen Humor zu, der die innere Mißgeſtalt des Böſen, wie M. Angelo nach Dante in den Teufeln, wie ſo viele alte Maler in den Phariſäern und Peinigern Chriſti, als äußere Fratze herauswendet, bei rein hiſtoriſchem Stoff aber in der Selbſtzerſtörung des menſchlich Böſen, dem Fanatismus der Leidenſchaft, dem Wahnſinn der Parteien, dem Falle menſchlichen Uebermuths Oel in Fülle findet, ſeine Flamme zu nähren, ſeinem tiefen Gefühl der Widerſprüche des Lebens ohne jene phantaſtiſche Ausſchweifung Form zu geben. Eine tiefe Mäßigung iſt immer nöthig, wenn nicht die Caricatur eintreten ſoll, von der wir ſeines Orts ſprechen werden.

Im Sittenbilde iſt der ächt maleriſche Styl naturgemäß im Vorrechte der Herrſchaft, der plaſtiſche hat ſich daher auch erſt ſpät entwickelt; im Geſchichtsbilde verhält es ſich umgekehrt: hier iſt der Beruf des letzteren voller und unbezweifelter, als in irgend einem Zweige, denn wo es gilt, die großen geſchichtlichen Momente in monumentalem Geiſte zu verewigen, da iſt auch ein Verfahren gefordert, das aus dem Umfange des Realen mit ſtarker Zeichnerhand die weſentlichen Züge heraushebt und diejenigen ausſcheidet, welche an die ſpecielleren Lebensbedingungen erinnern. Allein der rein maleriſche Styl iſt darum nichts weniger, als zu untergeordneter Rolle verwieſen, wie das Naturaliſiren und Individualiſiren in der Bildnerkunſt; im Gegentheil hat er in der Geſchichtsmalerei erſt ſeinen ganzen Beruf zu erfüllen, indem er den plaſtiſch auffaſſenden Gegner ſtets auf's Neue reizen und mahnen ſoll, daß er ſich mit der Naturwärme und Individualität ſättige und ſeiner Neigung zum Mythiſchen und Allegoriſchen nicht die Zügel laſſe. Es iſt nun dieß natürlich zugleich ein Verhältniß zwiſchen Freske und Oelmalerei; dieſe zwei Formen der Technik ſind uns überall als Begleiter jenes Gegenſatzes begegnet, hier aber erreichen ſie mit ihm ihre ganze Bedeutung, ſie werden geradezu Loſungswörter des Kampfes der Style. Der Kampf iſt dann allerdings zugleich einſeitige Blüthe der Hiſtorienmalerei und Reaction gegen dieſelbe; allein dieſe Seite führt ſchließlich ebendahin, wie der Kampf innerhalb der geſchichtlichen Malerei ſelbſt, denn auch vom Sittenbilde und beziehungsweiſe von der Landſchaft ſoll die plaſtiſche Einſeitigkeit in der Hiſtorie zur innigeren Durchbildung des realen Scheins ſich leiten laſſen. — Dieß Alles wird in der Geſchichte der Malerei nun ſeinen Beleg, der Begriff den Körper finden, der ihn zugleich erläutert, und gerade der Schluß der letzteren wird auf dieſen Schluß der Lehre von den Zweigen in gerader Linie zurückführen.

Digitized by Google

c.

Die Geſchichte der Malerei.

§. 715.

Die Geſchichte der Malerei iſt ein ungleich mächtigerer, dauernderer, fruchtbarerer Kampf der zwei entgegengeſetzten Stylprinzipien, als die Geſchichte der Bildnerkunſt. Der Gegenſatz wiederholt ſich in verſchiedenen Wendungen mehrfach auf beiden Seiten, jede Verſöhnung fällt wieder auf eine derſelben und treibt zu neuer Spaltung. Auch in dieſer Kunſt geht die Geſchichte der Stoffe mit der Geſchichte der Style Hand, und wie der Eintritt des naturaliſirenden und individualiſirenden Styls, ſo iſt das Aufkommen der urſprünglichen Stoffwelt hier nicht Anfang der Auflöſung, ſondern neuen und volleren Lebens.

Es iſt zu vergleichen, was in §. 636 über die bewegende Kraft in der Geſchichte der Sculptur geſagt iſt. Das Prinzip des indirecten Idealiſirens reicht in dieſer Kunſt zwar hin, bedeutende Schwankungen und geſchichtliche Veränderungen hervorzubringen, weil das entgegengeſetzte Prinzip, dem die Oberherrſchaft gehört, ein ſo zartes Richtmaaß der Schönheitslinie feſtſtellt, daß die feinſte Verſtärkung nach der Seite der ſchärferen und naturtreueren Charakteriſtik ſchon gefühlt wird, ſchon Bewegungen, Gegenſätze hervorruft; allein die Schwäche des Anſpruchs an Geltung, welcher der letzteren Richtung zukommt, iſt eben zugleich Urſache, daß wenn dieſelbe auf Grund veränderter Weltanſchauung über die ihr geſetzte Grenze vordringt, die ganze Kunſt nur noch ein halbgelähmtes Leben friſtet. In der Malerei dagegen iſt das Prinzip des indirecten Idealiſmus, das wir im Stylverfahren Naturaliſmus und Individualiſmus nennen, nicht mit der unbedingten Stärke zur Oberherrſchaft gelangt, wie in der Plaſtik das entgegengeſetzte; dieſes, das plaſtiſche, iſt trotz ſeiner Unterordnung, wie wir geſehen haben, ungleich mehr in Kraft, als in der Plaſtik das andere, das maleriſche, das in ihr zu untergeordneter Stellung verwieſen iſt, es hat noch volle Mittel, ſich zu behaupten und zu wehren, zwei gewappnete Gegner ſtehen ſich daher gegenüber, die gerade das gegenſeitige Recht, das Gefühl der Geltung des Gegners auf beiden Seiten,

Digitized by Google

der Reiz des empfundenen Mangels, das Bewußtſein der geforderten Verſöhnung und der Widerwille gegen die Opfer, die ſie fordert, zu einem großen, vollen, langathmigen Kampfe treibt. In §. 676 iſt dieß ſchon ausgeſprochen und hiemit der innere Hebel, die Seele der Geſchichte unſerer Kunſt aufgezeigt. Noch hat bis jetzt die Literatur derſelben dieſen rothen Faden nicht hinreichend in das Licht geſtellt; treffende Gedanken und Anſätze hiezu enthält die ſinnige Schrift von A. Teichlein: Louis Gallait und die Malerei in Deutſchland u. ſ. w. Das Tiefe und Schwierige des Verhältniſſes iſt aber, wie ſich nun zeigen wird, dieß, daß es ſich nicht um abſtracte Gegenſätze handelt: der plaſtiſche Styl wiederholt den Kampf mit dem ächt maleriſchen, dieſer den Kampf mit dem plaſtiſchen innerhalb ſeines Bodens, und auch dieß nicht einfach, ſondern im Kreiſe ſind wieder Kreiſe, in einer Beziehung iſt das mehr Maleriſche wieder plaſtiſcher, das mehr Plaſtiſche wieder maleriſcher, als dort das Plaſtiſche, hier das Maleriſche, wie es eine andere Schule, Nationalität, ein anderer Meiſter vertritt. Hiemit iſt ſchon geſagt, daß die Geſchichte der Malerei ungleich reicher, in vielfacher Veräſtung fruchtbarer und dauernder ſein muß, als die der Bildnerkunſt. Das liegt nun zugleich weſentlich im engeren Anſchluß an die unerſchöpflich fließenden Schätze des Lebens, denn dem naturtreuen und individualiſirenden Style, wie er nun zum Rechte gekommen iſt, öffnet ſich immer neu die unendliche Fundgrube der Wirklichkeit, weil er nicht wähleriſch eine zweite, in reiner Schönheit der Einzelgeſtalt glänzende Welt in Anſpruch nimmt. Durch dieſe Bemerkung ſind wir zu der andern Seite herübergetreten: vom Style zum Stoff. Es iſt die urſprüngliche Stoffwelt, an welche die Malerei, wie wir mehrfach geſehen haben, gewieſen iſt, in deren Bedingungen ſie ſelbſt da, wo ſie noch in der zweiten, mythiſchen verweilt, ihren Gegenſtand hineinzieht, aus welcher ſie denn auch, wie Antäus aus der Mutter Erde, die neue Kraft ſaugt, wenn ihr mythiſcher Lebenslauf im Welken iſt. Die Geſchichte des Styls ſteht in der tiefſten Beziehung zur Geſchichte der Stoffwahl. In der Geſchichte der Sculptur kommt gleichzeitig mit dem mehr naturaliſirenden und individualiſirenden Style immer mehr das Sittenbild und der rein geſchichtliche Stoff in Aufnahme und beides iſt hier ein Zeichen, nicht eben des Todes, aber eines Fortlebens, das die Blüthe überlebt. In der Geſchichte der Malerei wird uns zweimal dieſe Erſcheinung begegnen: am Ausgange der antiken und am Ausgange der mittelalterlichen Kunſt, aber wenn dort die wachſende Liebe zu den Stoffen der realen Welt ohne Mythus anzeigt, daß ein Ideal, das weſentlich Götterbildend war, und mit ihm freilich auch die beſondere Kunſtform, die eigentlich auf ein anderes Ideal führt, in der Auflöſung begriffen iſt, ſo iſt ſie hier ebenſoſehr Anfang einer neuen, als Ende einer alten Blüthe. Dieß iſt

Digitized by Google

bereits im Schluß d. Anm. zu §. 531 berührt. Es verhält ſich alſo mit den Stoffen, wie mit den Stylen: wer das Aufkommen der ſog. weltlichen Stoffe beklagt, der muß auch den Sieg des ächt maleriſchen Styls als Ausdruck des Verfalls beurtheilen, wer dagegen dort naturgemäße Entwicklung ſieht, der findet auch hier nichts Anderes, als eine Erhebung der Malerei zu der Form, die ihrem eigentſten Weſen entſpricht.

α. Die Malerei des Alterthums.

§. 716.

1. Nachdem der Orient auf der unreifen Vorſtufe der nur mit einfacher Farbe ausgefüllten, das Aeußerliche menſchlicher Formen, Zuſtände und Thätigkeiten zwar ſcharf charakteriſirenden, Umriſſe-Zeichnung ohne Kenntniß der
2. Perſpective ſtehen geblieben war, entwickelte ſich bei den Griechen die Malerei zur höchſten Vollkommenheit, welche innerhalb eines Standpuncts möglich iſt, auf welchem der plaſtiſche Geiſt in dem ausſchließend engen Sinne als beſtimmendes Prinzip herrſcht, daß die Farbengebung nur der Schönheit der Form dient. In dieſe Grenze eingeſchloſſen tritt zwar auch hier zugleich mit dem Unterſchiede der Entwicklungsſtufen des Styls (§. 531) eine relativ mehr maleriſche nach einer großartig plaſtiſchen Richtung auf und mit ihr gelangen, insbeſondere nach der Verpflanzung der griechiſchen Kunſt in das römiſche Reich, in naturgemäßem Kreislauf mehr und mehr die rein auf die urſprüngliche Stoffwelt gegründeten Zweige zum Anbau; aber dieſe Wendung iſt hier Ausdruck des beginnenden Verfalls.

1. Das Weſentliche der orientaliſchen Malerei iſt in Anm. 1 zu §. 649 bereits bezeichnet und bedarf für unſeren Zweck nur noch weniger Erläuterung, wobei wir uns an die ägyptiſche Malerei halten, denn ſie iſt die ausgebildetſte und bekannteſte. Wir wiederholen nicht, wie der ſymboliſche Standpunct mit ſeinen Fratzenbildungen und die ſtrenge Herrſchaft des Typus in ſämmtlichen Künſten aller Entwicklung zur freieren Schönheit im Wege ſtehen mußte, ſondern heben zunächſt hervor, was dieſe Malerei trotz allen Mängeln wirklich leiſtete. Die Zeichnung zeigt denn daſſelbe tiefe Verſtändniß der Formen und Grundverhältniſſe des Körpers wie die Plaſtik (in Indien iſt ſie auch hier weicher und bewegter, in Aegypten ſtrenger gemeſſen); aber auch Haltung, Gebärde, Bewegung iſt fein und ſcharf der Natur abgelauſcht und fließend wiedergegeben; hier kommt die freie Ausdehnung über das ſittenbildliche Gebiet, Landbau, Handwerk, Jagd, Schifffahrt, Spiel, Kampf u. ſ. w. dem übrigens

Digitized by Google

gebundenen Geiſte zu gute. Die Schärfe dieſer Charakteriſtik geht weiter auch auf die Nationalphyſiognomie, ſelbſt auf die des Individuums. Allein es fehlt alle Verkürzung, alle Linearperſpective, es gibt daher keine Compoſition, ſondern nur Aufſtellung der Figuren übereinander und reihenförmig nebeneinander. Daraus folgt, daß die Figur nie von vorn, ſondern nur im Profil, häufig mit dem Widerſpruch einer von vorn geſehenen Bruſt, gezeigt wird. Ganz aber fehlt der geiſtige Ausdruck, es iſt ſeelenlos chronikaliſche Abſchrift des Lebens (vergl. §. 637 Anm.). Dieſe tiefen Mängel ſind die nothwendige Folge davon, daß die Farbengebung und ſelbſt die Modellirung der einzelnen Geſtalt innerhalb der Umriſſe ganz unentwickelt iſt, daß der Umriß und mit ihm die Fläche, auf welcher er gezogen wird, poſitiv in Geltung bleibt und nur mit einfachen, durch das Feuer ihrer ungebrochenen Beſtimmtheit das kindliche Auge erfreuenden Farben ausgefüllt wird. Es iſt die reine Kinderſtufe der Malerei.

2. Das griechiſche Ideal haben wir als ein ſo durch und durch plaſtiſch auffaſſendes erkannt, daß jedes weitere Wort darüber, wie auf dieſem Standpuncte die Malerei ihr ſpezifiſches Weſen nicht entfalten kann, eitel Wiederholung wäre. Das Beſtimmende iſt vielmehr auch auf dem Boden der Malerei der plaſtiſche Geiſt und zwar „in dem ausſchließend engen Sinne" u. ſ. w. Damit iſt ausgedrückt, daß der plaſtiſche Styl der antiken Malerei mit dem plaſtiſchen Style, wie er im Mittelalter und der neueren Zeit auf dem errungenen Boden des Maleriſchen ſelbſt wieder auftritt, nichts zu ſchaffen hat. Es iſt ein Anderes, wenn ein Stylprinzip innerhalb der Sphäre, in welcher das zur Herrſchaft berufene entgegengeſetzte in den weſentlichſten Grundbedingungen dieſe Herrſchaft ſchon übt, mit relativer Geltung wieder auftritt, ein Anderes, wenn es vor dem Eintritte deſſelben dergeſtalt herrſcht, daß jene Grundbedingungen noch gar nicht zur Anerkennung und Ausübung gelangen. Die ſtreng plaſtiſche Malerei der Alten ſteht daher ganz außerhalb des Entwicklungsgangs, der auf einem Kampfe jener beiden Style beruht, als eine Welt für ſich da, die wir jedoch nachher zu dieſem Entwicklungsgang in ein tiefes, belebendes Verhältniß werden treten ſehen, ohne daß hieraus ein Widerſpruch mit dieſer iſolirten Stellung entſtünde. Dieſe Stellung im Vorhofe der eigentlichen Geſchichte der Malerei, dieſes Sonderleben in einer Luft, die eigentlich dem ſpezifiſch Maleriſchen fremd iſt, hinderte nicht, daß die Pflanze auf ſolchem Boden zu einer hohen Ausbildung und Schönheit gelangte. Das Leben iſt nicht ſo arm und abſtract, daß es ein Gewächs nicht an fremde Bedingungen anſchmiegen und zu einer eigenthümlichen Vollkommenheit entfalten könnte. — Die plaſtiſche Beſtimmtheit der griechiſchen Malerei offenbart ſich nun darin, daß die Zeichnung das Herrſchende iſt: natürlich nicht mehr in dem

Digitized by Google

Sinne, wie bei den Orientalen, daß ſie als **techniſches** Moment die andern Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, ſondern, daß einzig die **Schönheit**, wie die Zeichnung ſie herſtellt, d. h. die Schönheit der feſten Form und der Welle der Bewegung geſucht wird und die Farbe ſie nur unterſtützt. Die einzelne Geſtalt iſt hier ſchön wie in der Bildnerkunſt; Alles, was plaſtiſch iſt, wird mit ſtaunenswerthem Schönheitsſinn entwickelt: das reizend Hingegoſſene und doch Gemeſſene jeder Stellung und Lage, der edel nachläßige Schwung der Körper, der reine Fluß der Falten. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug über die eigentliche Sculptur weit hinausgeht, widerſpricht natürlich dieſem ſculptoriſchen Geiſte nicht. Die Modellirung bleibt daher nicht unausgebildet wie in Aegypten, ſondern gedeiht zur größten Vollkommenheit; die Farbe aber, obwohl ſie die Marmorkälte der Form mit dem fluthenden Geheimniſſe ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innenlebens übergießt, obwohl ſie darüber ſogar hinausgeht, die Reize der einfacheren phyſikaliſchen Accorde mit ſicherem Gefühl erkennt und ſo ihren Zauber mit der Welt ſeiner zarten Berechnungen nach dieſem allgemeinen Geſetze der Farbenharmonie auch für ſich ſpielen läßt, iſt doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß ſie die Form zum bloßen Moment herabſetzte. Die Form trägt die Farbe, nicht die Farbe die Form. Ferne von jener Verarbeitung, welche der vollen Vertiefung der Phyſiognomik und der unendlichen Miſchung der Temperamente, Stimmungen ihren ganzen Ausdruck gibt, bleibt insbeſondere das Incarnet, obwohl es über einen Umkreis von Unterſchieden gebietet, einfach, kindlich blühend. Die weiteren Mängel des Colorits ergeben ſich, wenn man den beſchränkenden Einfluß des plaſtiſchen Prinzips auf die Compoſition in's Auge faßt. Dieſe iſt relief-artig: ſie verwickelt die Figuren ſo wenig, als möglich, damit ſie ſich nicht ſtörend decken, nicht einmal beſchatten, ſie ſtellt ſie auf einen wenig vertieften Plan. Die Linearperſpective fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben ſich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann ſie ſich bei der Herrſchaft jenes Prinzips nicht ausbilden; Compoſitionen von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Schlacht bei Iſſus, dürfen gewiß als ſelten auch in der ſpäteren Zeit angeſehen werden. Es fällt alſo die Poeſie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiemit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperſpective. Ein gleichmäßig ergoſſenes Licht rückt Alles in vertraute, klare, ſonnige Nähe, die Geſtalten ſind nicht umſpielt von den tieferen und feineren Verhältniſſen, Durchkreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnißvolle Welt jener reichen Vermittlungen und Brechungen einer geiſtig verkochten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat ſeine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche

Digitized by Google

Schooß, worein die Strahlen des farbigen Lichtes ſchießen und worin ihre erſte Einfachheit in ein neues, reflectirteres Leben übergeht. Dieß führt denn auf die Behandlung des geiſtigen Ausdrucks der Figur zurück: an das blickloſe Statuen-Auge gewöhnt, wird man hier durch ein glühendes Herausleuchten inneren Seelenlebens überraſcht, das ſelbſt bis zu ſo gemiſchten Empfindungen wie der Kampf einer Medea fortſchreitet, welche, die Hand am Schwert, zwiſchen Rachegeiſt und Mutterliebe noch getheilt erſcheint: zugleich ein ächtes Beiſpiel dramatiſcher Spannung. Und doch fehlt der Ausdruck jener vertieften Reſonanz im Innern, der im Weſen und Geiſte der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt iſt, auf welcher er ruht (vergl. §. 682). Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt ſein, welche das generelle Maaß der Plaſtik in eine unendliche Welt ſelbſtändiger Charakter-Monaden theilt.

Demungeachtet legt die griechiſche Malerei einen Kreislauf zurück, welcher dieſelben organiſchen Stufen nach Styl und Stoff darſtellt, die wir in der erſten großen Periode der neueren Malerei bis zum Schluſſe des Mittelalters finden. Zugleich begegnen wir im Weſentlichen den großen Hauptformen der Styl-Entwicklung, die in §. 531 aufgeſtellt und in der Geſchichte der Plaſtik (§. 640 ff.) nachgewieſen ſind. Auf den alterthümlich ſtrengen und harten folgt auch hier der hohe oder erhaben ſchöne Styl, ihn vertritt die attiſche Schule, an ihrer Spitze Polygnot, der „Ethographos“, der nur die großen, würdigen Stoffe der ernſten Götterwelt und Heldenſage behandelt. Der anmuthige, reizende, rührende Styl, wie ihn darauf die joniſche Schule, Zeuxis, Parrhaſius, Timanthes ausbildet, entſpricht der Wendung der Plaſtik, die in Skopas und Praxiteles ſich darſtellt. Dieſer Styl iſt aber zugleich ein weſentlicher Fortſchritt im ſpezifiſch Maleriſchen und hier drängt ſich denn die intereſſante Beobachtung auf, daß die alte Malerei, ſo ſtreng plaſtiſch ſie auch iſt, doch in ihrem Gange ſelbſt auch den Gegenſatz der zwei Style, freilich in ſchattenhafter Zartheit, kennt und ihn ſucceſſiv ausbildet. Apollodorus hatte in der Schattengebung vorgearbeitet; die Modellirung verſteht jetzt den Schein völliger Rundung zu geben, das Colorit erfüllt ſich mit den Unterſchieden der Töne und Uebergänge, der Geſichtsausdruck belebt ſich, es wird Illuſion erzielt. Die Stoffe ſind noch Mythus und Heldenſage, aber in jenem Gebiete wirft ſich der Zug nach Anmuth auf das weibliche Ideal, in dieſem die ſubjectiver bewegte, Erſchütterung ſuchende Stimmung auf die tragiſchen Momente. Dieſer Styl nun erreicht eine weitere Fortbildung durch die Sikyoniſche Schule, die dem entſpricht, was in der Bildnerkunſt die Lyſippiſche war, aber mit dem Unterſchiede, daß, wenn dort die Sculptur an einer zweideutigen Gränze angekommen iſt (vergl. §. 641

Anm.), hier ein letzter, voller Schritt in der Entwicklung des innerſten Weſens der Malerei geſchieht, der ein Anfang neuer Blüthe ſein müßte, wenn die ganze Kunſt in dieſem Ideal einen Boden hätte, worin ſie volle Wurzeln zu treiben vermöchte. Von Eupompos vorbereitet, von Apelles zu ihrer Höhe geführt, geht dieſe Schule noch weiter in der Ausbildung des Colorits und Ausdrucks, kühne Verkürzungen zeigen eine Verſtärkung des Strebens zu Erweiterung der Tiefe, das ſchon in der joniſchen Schule eingetreten, größere Gruppen haben nun Raum, ſich auszubreiten, und eben mit dem erwachenden Zug in die Tiefe ſteht die Steigerung des Colorits bis zur Nachahmung von Blitz und Gewitter im innigſten Zuſammenhang. Die Anwendung der Enkauſtik liefert dieſem Streben zum volleren, realen Scheine das entſprechende Mittel. Doch darf man nimmermehr an moderne Vertiefung der Pläne und Durchgeiſtigung der Farbe denken. Dieſer neue Fortſchritt ruht auf wiſſenſchaftlichem Bewußtſein; die Malerei gibt ſich theoretiſche Rechenſchaft von ihren Geſetzen, wie ſpäter in Italien durch Leonardo da Vinci. Damit hängt nun eine wichtige neue Wendung in den Stoffen zuſammen. Die mythiſchen und heroiſchen werden nicht aufgegeben, aber neben der ernſten Behandlung derſelben kommt die komiſche, traveſtirende auf — ein Ausdruck der Auflöſung dieſes Ideals wie die Komödie vergl. §. 441 — und zugleich wird die urſprüngliche Stoffwelt in Thierſtück, Genre, Bildniß, Geſchichte ergriffen. Jenes große Moſaik der Alexanderſchlacht in Pompeji iſt ohne Zweifel Wiederholung eines Originals aus dieſer Zeit. Nach Alexander dem Großen wird das Komiſche und das Sittenbildliche immer beliebter, die Barbierſtuben, Schuſterbuden, die Stillleben, die Blumen-, Früchte-Stücke, die phantaſtiſchen Decorations-Motive und Arabesken. Nur iſt Alles noch von mythiſchem Faden durchzogen, Genien verkaufen die Schuhe u. ſ. w., auch darf man nicht an eine intenſiv äſthetiſche Behandlung denken, welche gemüthlichen Sinn und belauſchte Lebenstiefe in dieſe Dinge legte. Nach Rom übergeſiedelt findet die Malerei in dem Naturell des herrſchenden Volks mehr Sinn und Talent, als die Plaſtik. Das Tragiſche wird nicht ohne Erfolg auf's Neue angebaut, aber Scherz, Sittenbild, Porträt, kleine Thierſtücke u. dgl. bleiben die Hauptſache; dieß entſpricht auch dem ſtärkern Zuge des römiſchen Charakters zur Aufnahme der urſprünglichen Stoffwelt (vergl. §. 445). Ein ſpielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieſer Gattung verſteht, weit entfernter Anſatz zur Landſchaftmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter ſtarkem Widerſpruche der Kunſtrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltſam aber dringt der Verfall, der ſchon in Griechenland nach Alexander eingeriſſen, vorwärts; rohe Styllosigkeit, Luxusdienſt, überhand nehmende Pornographie, Schnellmalerei ſind Symptome der nahen Auflöſung. Es beſtätigt ſich

Digitized by Google

nun, was wir ſchon zu §. 715 vorausgeſchickt haben: was in einer Malerei, deren Leben und Dauer in dem Kunſt-Ideale, dem ſie angehört, urſprünglich und organiſch begründet iſt, als Anfang neuen Lebens erſcheint, das iſt hier das Ende. Die alte Kunſt kann das volle Maaß des mythenloſen Naturalismus und Individualismus nicht ertragen, das die Malerei ihrem Geiſte nach fordert; was dieſem entſpricht, widerſpricht dem Ganzen des Kunſtlebens, worin hier die Malerei wie eine fremde Pflanze mit ſchönen und doch nur halb durchgohrenen Früchten daſteht.

§. 717.

Die Kunſt des antiken Ideals als des claſſiſchen (vergl. §. 438) hat aber auch in der Malerei die Bedeutung, eine bleibende Vorlage und Bildungsquelle für das Formgefühl der neueren Völker zu ſein. Daß ſie dieſen zunächſt im Zuſtande des Verfalls überliefert wurde, war jedoch günſtig für die Löſung der Aufgabe, einen neuen Geiſt in ihre Formen zu gießen.

Die antike Malerei ſteht der neueren, wie gezeigt, als eine Welt für ſich, getrennt durch die Kluft der Zeiten, entnommen dem Zuſammenhang ihrer Entwicklung gegenüber. Allein dieß iſt nicht das einzige Verhältniß. Alle antike Kunſt hat die bleibende Bedeutung des reinen Muſters. Einer falſchen Deutung dieſes Begriffs iſt in §. 438 durch die Beſtimmung vorgebeugt: es müſſe zwar auch ein Ideal geben können, worin das Verhältniß des Gehalts zur Geſtalt ein ganz anderes ſei, aber auch für die Vollendung eines ſolchen werde die völlige Löſung der zwar einfachern Aufgabe der griechiſchen Phantaſie, worin es keinen Bruch des Geiſtes mit der Natur gab, muſterhaft bleiben. Aus verklärter Ferne leuchtet die claſſiſche Kunſt in dieſer ewigen Bedeutung zu uns herüber. Für die geſammte neuere Malerei iſt allerdings genauer betrachtet nicht die antike Malerei ſelbſt, ſondern die Plaſtik die Quelle, woraus ſie in immer erneuten Zügen das reinere Formgefühl trinken ſoll, denn von den Schätzen der alten Malerei hat uns erſt ſpät und nur annähernd die Aufgrabung der vom Veſuv verſchütteten Städte ein Bild gegeben. Dieß macht jedoch für die muſtergebende Einwirkung im Ganzen und Großen keinen Unterſchied, weil ja die alte Malerei ſelbſt eine von plaſtiſchem Geiſte durchdrungene war. Es iſt aber hievon eine unmittelbare Einwirkung zu unterſcheiden, nämlich die auf das chriſtliche Alterthum. Dieſem lag die alte Kunſt auch ſpeziell als Malerei noch in unmittelbarer Anſchauung vor; das claſſiſch Vollkommene aber, was noch beſtand, konnte keinen muſtergebenden Einfluß äußern, weil die wirkliche Kunſt-Uebung der damaligen Gegenwart, mitten unter dieſen Schätzen erblindet für ihre

Schönheit, im tiefen Verfall nur kümmerliche Reſte des antiken Formſinns bewahrte. Dieſer Zuſtand bildete den Faden, der von der alten Kunſt direct zu der neueren herüberführte, und der §. ſagt, daß das gut war, weil die antike Kunſt in ihrer Vollkommenheit den zarten Keim des neuen Lebens, das in dieſe Formen eine andere Seele eingießen ſollte, durch die zwingende Macht ihres idealen Glanzes erdrückt hätte. Dieß lautet noch ungenau: die Formen ſelbſt mußten verändert werden und doch mußte etwas von ihnen bleiben. Nur der allgemeine Geiſt und Hauch ihres Adels ſollte in freier Weiſe herüberfließen in eine anders geſtimmte Phantaſie, ſo daß dieſe, was dem neuen Syſteme des Ausdrucks, der Haltung und Bewegung, das die chriſtliche Geiſteswelt forderte, nicht entſprach, ausſtoßen und was ihm entſprach, ſelbſtändig wenden und umbilden konnte.

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.

§. 718.

Die Vergleichung des Weſens der Malerei mit den Grundzügen der romantiſchen Phantaſie (§. 447—458) ergibt, daß dieſe in der bildenden Kunſt weſentlich maleriſch war. Dennoch laſſen zwei Hinderniſſe, die neue Mythenbildung und der Geiſt aſcetiſch weltloſer Innerlichkeit, deren erſteres das letztere überdauert, nicht zu, daß dieſes Ideal die ganze Tiefe und den ganzen Umfang einer ihm übrigens ſo homogenen Kunſt erſchöpfe.

Wir müſſen für die Geſchichte der Malerei die Periode des Mittelalters theilweiſe länger ziehen, als dieß in der Geſchichte der Phantaſie geſchehen iſt. Der Verlauf unſerer Darſtellung wird dieß begründen; die Ueberſchrift zeigt es an durch den Zuſatz: Nachblüthe, der §. durch den Satz, daß der Mythus den Stylmangel überdauert habe. — Wie wir in der Lehre von der Sculptur überall das Weſen dieſer Kunſt mit einem beſtimmten geſchichtlichen Ideale, dem claſſiſchen, zuſammenfallen ſahen, ſo iſt es auch in der Lehre von der Malerei ſchwer zu vermeiden, daß nicht in der Erörterung ihres Weſens bereits die Schilderung eines beſtimmten Ideals, mit welchem daſſelbe ebenſo innig zuſammenfällt, des romantiſchen nämlich, hier aber zugleich auch des modernen, hervorbreche. Man vergleiche nur mit der Lehre vom Weſen der Malerei die Darſtellung zunächſt des mittelalterlichen Ideals in den angeführten §§.: es ſetzt dem nicht aufgegebenen Mythus ein neues Herz ein, die Gefühls-

Digitized by Google

welt der innern Unendlichkeit, es ſchließt die Schätze des ſubjectiven Lebens auf, es gibt der Individualität ihre Geltung, es bedingt den Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form, es behandelt dieſe phyſiognomiſch, es hebt das Geſetz, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein müſſe, auf und führt das andere in's Leben, wonach die Schönheit aus der bewegten Geſammtwirkung, welche die Härten der Erſcheinung als berechtigt ſetzt, ſich erzeugt, es entbindet das Häßliche und löst es erhaben oder komiſch auf und endlich, was die Hauptſache iſt: es legt ſich in die empfindende Phantaſie und taucht in ihr Element auch die bildende, woraus denn eben der beſondere Beruf dieſer Weltanſchauung für die Malerei hervorvorgeht. Allein ebenſowahr iſt es, daß der innere Widerſpruch im Geiſte des Mittelalters, durch den es den neuen Inhalt, die große Wahrheit der Immanenz, wieder in ein mythiſches Jenſeits hinauswirft (§. 447—450), daß die Beſchränkung des Intereſſes auf die innerlichſte Angelegenheit des einzelnen Menſchen, die Welt- und Geſchichtloſigkeit (§. 452), daß die Negativität des aſcetiſchen Standpuncts, die einen ganz andern Bruch der ſchönen Form begründet, als den die Malerei in rein äſthetiſchem Sinne fordert (§. 456), die volle Ausbildung der Malerei nach ihrem ſpezifiſchen Weſen wieder zurückhält. Daher entſteht die Schwierigkeit, ob der Zeitmoment, wo dieſe Schranken ſich lüften, als Ausgang des Mittelalters oder als Aufgang des modernen Ideals hinzuſtellen ſei. Doch das Feſthalten des Mythus trotz der Löſung aller übrigen Feſſeln entſcheidet für das Erſtere.

§. 719.

Nachdem die letzten Reſte jenes der altchriſtlichen Kunſt überlieferten antiken Erbes (§. 717) durch die byzantiniſche Malerei in erſtarrter Form gerettet worden und die neue Stoffwelt in ihren allgemeinen Linien entworfen iſt, beginnt die Durchdringung dieſes todtenhaft objectiven Styls mit dem neuen geiſtigen Leben, welche im Gegenſatze gegen den entſprechenden Schritt in der antiken Kunſt zuerſt den Ausdruck der Geſichtszüge beſeelt.

Die Vorſtufe umfaßt das Altchriſtliche, ſonſt auch das Spätrömiſche genannt, und das Byzantiniſche. Jenes bezeichnet der §. nach der Stylform mit dem Ausdruck: „die letzten Reſte jenes antiken Erbes“. Der Umfang unſerer Aufgabe beſchränkt uns auf wenige kurze Bemerkungen über beide Zeitabſchnitte. Nach Ueberwindung des rigoriſtiſchen Abſcheus vor aller Kunſt als heidniſchem Götzen- und Wolluſt-Dienſte ſehen wir bekanntlich die erſten ſchüchternen Darſtellungen beſonders in den Katakomben auftreten, ſich vervielfältigen, dann, nachdem das Chri-

ſtenthum zur Staatsreligion erhoben iſt, ſteigt auch die Malerei an das Licht und ſchmückt Grab- und Tauf-Capellen, Baſiliken, auch Paläſte, namentlich mit Moſaiken. Im Style, welcher in Geſtalt, Gewand, Bewegung, auch räumlicher Anordnung und Ornament die künſtleriſchen Formen der antiken Malerei in jenem Zuſtande des Verfalls zeigt, treten allerdings Unterſchiede hervor: neben dem ſchwungvolleren und lebendigeren Zuge der von antikem Gefühle noch ſichtbarer geleiteten Hand ſieht man eine rohere, härtere Manier, die ſich an die ſchlechteſten Formen der Verfallszeit anſchließt und ſie mehr und mehr, namentlich in den ſteifen, ſchweren Gewändern, zu bewegungsloſer Starrheit zuſammenzieht. Noch iſt von der neuen Seele, die ſich in dieſe Formen legen ſoll, nichts wahrzunehmen, als ein ganz ferner Anklang von Gemüth und Innigkeit, dann eine Haltung feierlichen, großartigen, ſtreng objectiven Ernſtes, jener in der freundlichen Neigung Chriſti zum verlorenen Lamm, den Agapen u. A., dieſer beſonders in den großen Tribunenbildern der Baſiliken. Vom ſechsten Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert ſelbſt der ſchwache Reſt claſſiſchen Formgefühls noch mehr und ſinkt endlich auf die Kinderſtufe des Orients, die dicken Umriſſe mit greller Farben-Ausfüllung, ja noch tiefer herab, da in den plumpen Figuren ſelbſt jedes Verſtändniß der Form verſchwindet. Dem Stoffe nach beginnt dieſe altchriſtliche Kunſt mit jenen Sinnbildern, die ſchon in §. 460, ₂. erwähnt ſind; Chriſtus ſelbſt, Scenen des A. u. N. Teſtaments treten nicht in der Abſicht eigentlicher, ſondern paraboliſcher, vorbildlicher Bedeutung auf. Doch ſpäter und vornämlich ſeit der öffentlichen Anerkennung des Chriſtenthums dringt auch die eigentliche Darſtellung ein, es werden die Motive der Geſtaltenbildung, Handlung, Compoſition, welche in der Geſchichte Jeſu und der älteſten Gemeinde liegen, benützt und angebaut: wir ſehen den Erlöſer lehrend, heilend, ſeine Taufe, ſeinen Einzug in Jeruſalem, die Liebesmahle der erſten Chriſten; auch Maria tritt bereits als weſentliche Geſtalt in den Kreis des chriſtlichen Ideals ein. Selbſt der Drang der Malerei zum Individuellen und rein Geſchichtlichen dringt vereinzelt ſchon zu Tage: in dem traditionell ſich feſtſtellenden porträtartigen Typus Chriſti, der Apoſtel Petrus und Paulus, in einzelnen profangeſchichtlichen und kirchlich ceremoniellen Darſtellungen, worin Perſonen in eigentlichem Bildniß auftreten.

Der byzantiniſche Styl rettet die dürftigen Reſte des claſſiſchen Formgefühls, die im oſtrömiſchen Reiche nie bis zu dem Grade verwildert waren, wie im weſtrömiſchen. Es iſt eine Einpuppung auf lange Zeit, denn er dauert und herrſcht vom ſiebenten Jahrhundert bis hinein in's dreizehnte; ein Winterſchlaf, eine Verſteinerung, welche vom Athem eines neuen Lebens erſt wieder erweicht werden, die Einbalſamirung eines Leich-

Digitized by Google

namſ, der wieder erweckt werden ſoll. Der Name des Mumienhaften für dieſe hageren, aſcetiſchen Figuren mit den grämlich greiſenhaften Geſichtszügen, den geſpenſtiſch großen Augen und ſchmalen, dünnen Naſen, dem noch antik motivirten, aber ſpitz gebrochenen Gefälte, der ſtarren Bewegungsloſigkeit und ſteifen, mühſamen Bewegung iſt der paſſendſte und hat ſich als ſtehende Bezeichnung eingebürgert. Neben den fühlbaren Reminiſcenzen der Form iſt auch die Farbengebung an dieſer eingefrornen Geſtalt doch nie ſo tief geſunken, wie zuletzt in Italien, zwiſchen den ſichtbaren Umrißlinien finden ſich, wiewohl in den Uebergängen ſcharf abgeſchnitten, doch noch Schatten und Mitteltöne. Die Ausbildung der Stoffwelt kommt nicht völlig in's Stocken; zu dem Anbau, den die Gründungsgeſchichte des Chriſtenthums ſchon im altchriſtlichen Style gefunden, tritt ein neuer Kreis, den die jugendlich hoffnungsfreudige Kirche vermieden hat: das Leiden Chriſti, insbeſondere das Bild des Gekreuzigten, auch das Leiden der Märtyrer, der Heiligen. Daneben ziehen ſich profangeſchichtliche Darſtellungen, Ceremonienſcenen, Schlachten, Jagden hin: ein fortdauernder Ausdruck jener ununterdrückbaren Tendenz der Malerei zum Realen. Die Compoſition geht häufig in's Figurenreiche, doch in architektoniſch ſymmetriſcher Art; in einem Aufflackern lebendigerer Bewegung zeigt ſich hier und da ſtärkeres Nachwirken antiken Gefühls. Mechaniſch in unendlichen Copien vervielfältigten ſich die einmal gefundenen, dann typiſch feſtgeſetzten Compoſitionen. Es iſt die despotiſche Ruhe und Stabilität des Orients, die über dieſer eingeſchlummerten Geſtaltenwelt brütet.

Dieſe altchriſtliche und byzantiniſche Kunſtweiſe bildet denn die große Theſis, den Vorderſatz für alle weitere Entwicklung, oder richtiger, die ächt antike Kunſt gewinnt durch ſie jene Bedeutung einer Vorlage für die chriſtliche, die ſchon in §. 717 ausgeſprochen iſt, freilich nur einer erſten Vorlage, welcher in ſpäter Zukunft eine ganz andere Art muſtergebender Einwirkung folgen ſoll, weil es eben jene verhärtete Geſtalt iſt, in der ſie ſich in den Anfang der letzteren hereinſchiebt. In Rückſicht auf dieſe Verhärtung, zugleich aber insbeſondere auf die Feierlichkeit der großen Hauptbilder, die auch in der byzantiſchen Malerei beibehalten werden, können wir dieſe Epoche als die des ſtrengen und harten, im engeren Sinn objectiven Styls bezeichnen. — Dem Entwicklungsgange der Erwärmung und Beſeelung dieſer abgeſtorbenen Formenwelt ſchicken wir nun die Bemerkung voran, die ſchon W. Schlegel (Ueber d. Verh. d. ſchönen Kunſt z. Natur. Werke B. 9 S. 306) gemacht hat: die antike Kunſt belebt zuerſt den Körper, gibt ihm Schönheit und Wahrheit der Form auf Grund einer freien Naturbeobachtung, das Angeſicht bleibt noch lange typiſch leblos; die neue Kunſt geht von der Beobachtung der Seele aus und

belebt zuerſt die Geſichtszüge, während der Körper und die Gewandung noch unverſtanden, ſteif, dürftig, roh bleibt: der ſchlagende geſchichtliche Beweis für die Wahrheit, daß hier der Ausdruck über die Form herrſcht.

1. Der italieniſche Styl.

§. 720.

Mit der erſten Beſeelung jenes Typus tritt auch der Gegenſatz der Stylrichtungen ein. Das italieniſche Volk, durch Abſtammung und Wohnſitz in lebendigem Zuſammenhang mit der claſſiſchen Kunſt, bildet den plaſtiſch maleriſchen Styl aus.

Der byzäntiniſche Styl verbreitete ſich über die ganze chriſtliche Welt, nach Italien, nach dem Norden, zu den Slaven, Walachen, Neugriechen. Wir theilen aber von hier an die Geſchichte der Malerei im Mittelalter nach Nationalitäten in zwei Hälften, deren jede wir getrennt verfolgen. Dieſer Nationalitäts-Unterſchied iſt zugleich ein Styl-Unterſchied; Italien übernimmt die plaſtiſche, der germaniſche Norden die maleriſche Richtung: ein Gegenſatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Maleriſchen auftritt. Die Italiener ſind dasjenige romaniſche Volk, das in lebendigerem Zuſammenhange mit dem antiken Kunſtgefühle bleibt. Das Chriſtenthum und das beigemiſchte deutſche Blut hat dem römiſchen Grundſtocke, der übrigens ſchon urſprünglich einen fernen Anklang von Romantiſchem zeigt (§. 442), den Geiſt der Innerlichkeit und Innigkeit geliehen, ohne den es keinen Beruf zur Ausbildung der Malerei nach ihrer wahren Beſtimmung geben kann; das Blut der Ahnen, die umgebende Natur, der Adel der Geſtalten, die unmittelbare Anſchauung der noch erhaltenen Schätze der antiken Kunſt ſichert ihm aber einen unvertilgbar eigenen Schatz jenes objectiven Bildungsgeiſtes, jenes reinen und harmoniſchen Formſinns, welcher nicht zuläßt, daß dieſes Innerliche, die Quelle der über die Form hinausgreifenden Tiefe des Ausdrucks, ſich bis zu dem härteren, im ſpezifiſch maleriſchen Styl immer vorausgeſetzten Bruch ſteigere, welcher vielmehr auch das vertiefte Gemüth in warmem und ebenem Fluß in die Geſtalt herausführt, auch das einer neuen Welt der Unendlichkeit ſich bewußte Innere mit dem Aeußern in ein unmittelbar ſchönes Gleichgewicht ſetzt. Dieß bleibt in allen den Miſchungsverhältniſſen der Momente, in welche wir nun dieſe Richtung ſelbſt ſich ſpalten ſehen, die feſte, gemeinſchaftliche Grundlage.

Digitized by Google

§. 721.

Schon in der Epoche der erſten freien Regung des eigenen Geiſtes, der mit der byzantiniſchen Härte noch kämpſt und ſie allmählich überwindet, ſpaltet ſich die plaſtiſche Geſammtrichtung der italieniſchen Malerei ſelbſt in eine mehr plaſtiſche und eine mehr maleriſche und dieſe Spaltung verdoppelt ſich, indem die florentiniſche Schule nach einer Seite zwar die erſtere Richtung vertritt, nach der andern aber weſentliche Momente des Maleriſchen ausbildet, wogegen die Schule von Siena die maleriſche Richtung vorherrſchend nur im Sinne des tiefen Ausdrucks innerer Seelenſchönheit verfolgt.

Wir faſſen zuerſt die Beſtrebungen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bis in den Anfang des fünfzehnten in Einer Epoche zuſammen, in der ſich die zwei Abſchnitte unterſcheiden, die man nach Kuglers Vorgang romaniſchen und germaniſchen Styl zu nennen pflegt. Schon in dieſer Epoche entwickelt die italieniſche Malerei den geſchilderten plaſtiſchen Formſinn, dieß zeigt der erſte Blick ſelbſt auf die Meiſter des erſten Zeitabſchnitts, des dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, auf Cimabue und Duccio von Siena. In ihnen tritt ſchon ein Gefühl für den Adel der Form und Bewegung, ein ſchwunghaftes, gemeſſenes Pathos, ein Fluß in den Falten durch, der uns nicht im Zweifel läßt, daß wir es hier mit einem plaſtiſch geſtimmten ſüdlichen Volke zu thun haben, und noch beſtimmter liegt dieß nicht nur bei den Florentinern, ſondern auch den ſanften, innigen Sieneſen vor, welche im zweiten Abſchnitte dieſer Epoche auftreten. Der erſte Abſchnitt iſt der Durchbruch der aus der Knoſpe ſpringenden innigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der todten Objectivität des byzantiniſchen Styls, deſſen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeſchüttelt werden. Die innere Kraft wird unterſtützt durch jene frühen Studien der Antike und der Natur, die Nicolaus von Piſa macht und in ſeiner Bildhauerſchule zur Anwendung bringt. Auf den Schultern vereinzelter Vorgänger tritt dann Cimabue in Florenz, Duccio di Buoninſegna in Siena auf. Man darf jenen nicht allein nach ſeinen Madonnen, namentlich der berühmten in S. Maria Novella, beurtheilen, worin uns bei ſtarren, von byzantiniſch ſpitz gebrochenem und geſtricheltem Gefälte umgebenen Formen der erſte Blick der Mutterliebe, Kindeszärtlichkeit, Engels-Andacht aus den Köpfen leuchtet; die reifere Beobachtung des Menſchen, der Abſtufungen des Affects, edle Zeichnung, Sinn der entſprechenden Gruppirung und Compoſition tritt in den Fresken der oberen Franziskus-Kirche in Aſſiſi zu Tage. Man kann jene Wärme der Empfindung und jene erſte Lebendigkeit in Auffaſſung des Affects maleriſch nennen und ſo den Anfang einer doppelten Spaltung, wonach

Digitized by Google

die mehr plaſtiſche Richtung nach einer Seite doch gewiſſe Momente des Maleriſchen auszubilden übernimmt, ſchon hier finden, doch wird dieß erſt klar, nachdem der Gegenſatz der ſieneſiſchen Schule beſtimmter hervortritt; im Weſentlichen aber iſt der plaſtiſche Charakter deutlich genug in Cimabue ausgeſprochen namentlich in ſeinen ehrwürdigen, ſtatuariſch aufgefaßten Männergeſtalten, anmuthigen Genien und Arabesken. Die Schule von Siena zeigt in dem merkwürdigen Duccio während dieſes Stadiums dieſelbe Richtung in einer Kraft und Fülle, welche bei entſprechenden Fortſchritten den Gegenſatz gegen die florentiniſche, welchen der V. ausſpricht, nicht zugelaſſen hätte; denn auf der berühmten Tafel dieſes Meiſters ſind die kleinen Compoſitionen aus der Leidensgeſchichte durch Studium des Lebens, des Affects, der Form ſelbſt im Nackten und der äußeren Bewegung, durch Fülle der Anordnung vielbedeutender, als die ſtille, liebevolle Seele, die aus der Madonna der Vorderſeite ſpricht, ja bedeutender, als Cimabue's verwandte Leiſtungen. — Auf dieſe erſte Stufe folgt dann die Entwicklung des Gegenſatzes im zweiten Abſchnitte der vorliegenden Epoche. Siena ſchreitet nicht auf der Bahn fort, die Duccio betreten hat; es beſchränkt ſich im Weſentlichen auf die Seelen-Anmuth und läßt der toſcaniſchen Schule des Giotto die Entwicklung alles deſſen, was ſich vorzüglich an die Zeichnung knüpft. Hier nun aber iſt ſogleich einer der wichtigſten Puncte, wo es gilt, nicht abſtract gegenüberzuſtellen, ſondern zu bedenken, daß nur das Uebergreifen der Gegenſätze ineinander das wahre geſchichtliche Leben iſt. Giotto und ſeine Schule ſtellt ſich allerdings auf den Boden der plaſtiſchen Richtung, ihr objectiver Sinn erfaßt den religiöſen Stoff von der Seite der Thatſache und ſetzt ihn in Handlung, der verſtändigere, in gelöster Beweglichkeit doch kältere Geiſt der Florentiner legt ſich vor Allem in das Formſtudium und demgemäß, wie geſagt, in die Zeichnung; er geht auf den Begriff los und wird daher, wie aller plaſtiſche Styl, gedankenhaft, allegoriſirt an Dante's Hand, liebt cykliſche Aufreihungen und Anordnungen, die von einer Idee beherrſcht ſind. Daß dieſer Styl die Naturtreue ſelbſt auf Koſten der äſthetiſchen Geſetze pflegt (wie z. B. in dem Bild Orcagna's, das die Schauer der Vergänglichkeit an drei verweſenden Leichnamen zeigt,), können wir noch ſeinem denkenden, auf den Begriff der Sache ſtreng losgehenden Weſen zuſchreiben; aber ebenſoſehr iſt ſolcher Naturalismus ſchon ein Beweis, daß das Maleriſche hier auch auf der Seite des plaſtiſchen Styls vertreten iſt. Ungleich ſchlagender tritt dieß jedoch hervor in der reichen, bewegten Entfaltung der Seelenzuſtände, der Affecte, die ſich in einer Ausbildung der Compoſition, deren durchdachter Linienbau freilich wieder zur plaſtiſchen Seite gehört, voll dramatiſchen Lebens ausbreitet, obwohl die noch ſichtbare Mühe den Bewegungen etwas Hartes und

Digitized by Google

Gewaltſames gibt. Maleriſch ſind aber auch die vielfach eingewobenen genreartigen, oft humoriſtiſchen Motive. Dieſe finden in der reichen Legende mit der Ironie des Naturgeſetzes, die in ihren Wundern liegt, ſattſame Anknüpfung, denn die mythiſche Stoffwelt erweitert jetzt mehr und mehr ihre Kreiſe. Ihre Erweiterung iſt zugleich ein Herausdrängen nach der urſprünglichen Stoffwelt; dieß iſt die tiefere Bedeutung ſolcher Einflechtungen, die ſich denn auch keineswegs auf einzelne Züge beſchränken. Der Drang nach der Wirklichkeit ſetzt nicht nur die mythiſche Handlung an ſich nach Kräften in lebendige Realität, ſondern zieht als Zuſchauer oder in näherer Betheiligung bei Ceremonienſcenen Gruppen von Figuren herbei, in welchen neben dem Sittenbilde bereits auch die Geſchichtsmalerei als ſchwacher Keim ſichtbar iſt. Wir haben dieſe wichtige Erſcheinung von nun an im Auge zu behalten und wo ſie ſtärker auftritt, ausdrücklich herauszuſtellen. Wenn nun ſo die plaſtiſche Richtung auch das Maleriſche, und zwar in reichem Maaß, in ſich aufnimmt, ſo fehlt umgekehrt der maleriſchen das Plaſtiſche nicht, denn die Sieneſen ziehen ſich zwar jetzt meiſt auf die einfachen Gruppen zurück, worin das unendliche Leben der Liebe zu ſeiner ſtillen Innigkeit ſich ſammelt, nicht zur bewegten Handlung ſich erſchließt, ſie bleiben in der Zeichnung zurück, ohne die Farbe in reicherer Weiſe, als für den Zweck dieſes Ausdrucks, zu verwenden; ſie bleiben gebunden von einem Reſte byzantiniſcher Hagerkeit, während die Florentiner die typiſche Feſſel allmählich ſprengen und ihre Schranke nur da finden, wo ihr Können endet; allein in einem Ambruogio di Lorenzo bricht der Geiſt Duccio's wieder durch, ja er breitet ſich wie die Giottiſten in handlungsreicher Freske aus und die allegoriſchen Figuren, die jene Darſtellung des guten und ſchlechten Regiments im Rathhauſe zu Siena zuſammenfaſſen, ſind von antiker Schönheit. Doch auch die ſtille Seelen-Anmuth dieſer Sieneſen in den holden Madonnenköpfen mit den griechiſchen Naſen kann man nicht im engſten maleriſchen Sinne eine hinter der Form tief in ſich zuſammengefaßte Innerlichkeit nennen; die Seele ergießt ſich warm und liebevoll ohne Bruch in ihre Form. Und dieſer Zug fehlt auch wieder auf florentiniſcher Seite einem Taddeo Gaddi und Andern nicht.

§. 722.

Es folgt die Stufe des Uebergangs zur höchſten Blüthe, die durch einen rührenden Reſt von Gebundenheit noch von der Entfaltung der freien Schönheit zurückgehalten wird. Der Gegenſatz der Style bleibt, jede der beiden Richtungen wächst und reift aber nicht nur an ſich, ſondern füllt ſich auch reichlicher mit Inhalt und Form der entgegengeſetzten. Die florentiniſche Schule, die

Trägerinn des großen Fortſchritts, der ſich vor Allem auf die Erforſchung der Natur und die eröffnete Kenntniß der Antike gründet, erfaßt insbeſondere die bisher noch mangelnde Individualität. Die Zweige, die ſich rein auf die Kreiſe der urſprünglichen Stoffwelt gründen, ſtreben am mythiſchen Stoffe zum Daſein. Die Fortbildung des ächt Maleriſchen im Sinne der lyriſchen Gemüthstiefe hat die umbriſche Schule übernommen, die nun dem innigen Gefühls-Ausdruck auch die volle Wärme der Farbe gibt.

Das unendlich Anziehende, Liebenswürdige dieſer Epoche, die das fünfzehnte Jahrhundert einnimmt und noch in das ſechzehnte hineingeht, iſt die Naivetät, der ſüße, rührende Reſt von Dunkel und Unbewußtheit, der die aufſchwellende Roſe der Schönheit noch einhüllt, doppelt Herzgewinnend, wenn man bedenkt, wie raſch die volle Reife überreif wird und die ganz entbundene Freiheit in Willkühr und falſche Bewußtheit übergeht. — Florenz wird nun die große Akademie, insbeſondere die große Zeichenſchule für die Maler Italiens. Hier, in der Stätte des Wohlſtandes und der Bildung, blühen alle Künſte auf, hier die Wiſſenſchaft, die erneute Kenntniß des Alterthums, hier lehren Griechen ſchon vor der Eroberung Conſtantinopels, gründen die Mediceer die platoniſche Akademie; hier iſt es, wo vor das urverwandte Auge des Italieners nun in wieder erkannter Schönheit die claſſiſche Kunſt tritt, wo zuerſt mit vollem Bewußtſein die antike Sculptur wieder gewürdigt, ſtudirt wird, und daher in dieſem Kunſtgebiet ein Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia erſtehen kann. Die Antike iſt eine zweite, geläuterte Natur, ſie kann irreführen, kann zum Conventionellen verleiten, wenn die Kunſt nicht zugleich auf die erſte, die wirkliche Natur zurückgeht, ihr ewiges, urſprüngliches Vorbild. Das war ſchon in der erſten Epoche neben den innern Schätzen der Phantaſie der große Hebel der Befreiung vom Typus. Die Florentiner wenden ſich nun mit unbefangenem Wahrheitsdurſte zu dieſem Born, insbeſondere kommt das Studium der Perſpective, der Anatomie auf, und was nicht in ausdrücklich wiſſenſchaftlicher Weiſe geſchieht, das zeigt dem Maler die aufmerkſamere Praxis, wie denn der große Begründer der neuen Epoche, Maſaccio, durch Auffindung der wahren Geſetze der modellirenden Wirkung des Lichts, der Verkürzung, des Faltenwurfs, der Rundung, die ſelbſtändige Ablöſung der Geſtalt von ihrem Grunde und dadurch er zuerſt den vollen maleriſchen Schein erzielt. Der innere Geiſt aber, den dieſer geniale Meiſter in die Anwendung der neu entdeckten Kunſtgeſetze legt, iſt ein Geiſt der gehaltenen Würde, des Charaktergewichts aus Einem Guſſe, der ſich doch in der ganzen Leichtigkeit und Zufälligkeit der Natur bewegt; er ſchon hat jene würdigen Männergeſtalten, von denen bei der Darſtellung des plaſtiſch maleriſchen Styls die Rede

Digitized by Google

geweſen, er auch nackte Figuren in voller, reiner Welle der organiſchen Rundung. Von ihm an geht nun der plaſtiſche Zug, der Geiſt der vorherrſchenden Schönheit der Zeichnung in unverrücktem Anſteigen durch dieſe florentiniſche Schule; auch der fromme, beſchauliche Fieſole lenkt nicht aus dieſer Bahn, Benozzo Gozzoli legt ſein ebenſo mildes, doch weltlich freieres Gemüth ſo geöffnet und klar in dieſes Medium, daß wahrhaft antik gefühlte Geſtalten aus dem naiven Epos des Lebens, das er an den Schickſalen der Patriarchen entwickelt, ſich wie erwärmte Statuen ablöſen, der freundliche, ſchlicht warme Dom. Ghirlandajo iſt voll reiner Geſtaltenfreude, die in Figuren, Gruppen, Bewegungen, wehenden Gewändern mit claſſiſchem Hauche hervordringt, endlich aber ſchlägt das Bewußtſein, daß dieß Alles noch nicht genüge, in den ſtrengen Detailſtudien durch, die den Werken eines Andrea del Caſtagno, Ant. del Polajuolo, Verocchio jene unerquickliche Härte und Schärfe der Einzelform ohne den harmoniſch ausfüllenden und abrundenden Fluß des Lebens und der Seele geben, bis Luca Signorelli erſcheint, in das ſchroffe Detail wieder die Welle der organiſchen Geſammtbewegung einführt, den Strom des Affects, der in Fra Filippo Lippi in unſchöner, ſelbſt gemeiner Form und zackiger Zeichnung unveredelt und vereinzelt durchgebrochen, in die reinere Form leitet, an Meiſterſchaft der Zeichnung und Verkürzung in großen Compoſitionen alle Früheren übertrifft und ſo als Vorläufer des M. Angelo daſteht. Das Studium in ſeiner plaſtiſchen Richtung iſt und bleibt vor Allem auf das organiſche Gebilde der menſchlichen Geſtalt gerichtet. Nimmt man nun das Maleriſche im Sinne des Ausdrucks unergründlicher Gemüthstiefe, religiöſer Innerlichkeit, ſo iſt allerdings nur durch die herzliche Frömmigkeit, die Sabbathfeier und Himmelsfreude des Fieſole dafür geſorgt, daß auch dieſes Moment auf der plaſtiſchen Seite vertreten ſei; die bürgerliche Behaglichkeit, die offene, ſchalkhafte Weltfreude des Florentiners iſt in dieſer Zeit, da es den Menſchen wohl und heimiſch ward auf Erden, noch weniger, als in dem vorhergegangenen Jahrhundert, geſtimmt, in den myſtiſch gedrängten Kern des chriſtlichen Geiſtes ſich zu verſenken, ſondern ganz darauf bedacht, den großen Inhalt objectiv auszubreiten, in die Realität hinauszuführen. Faßt man aber andere Seiten des Maleriſchen in's Auge, ſo ſieht man dieſe heitere Kühle noch weit umfaſſender und voller, als zur Zeit der Schule des Giotto, mit der Wärme dieſes Elements ſich ſättigen: Bewegtheit, Studium der Stimmungen, Affecte, Charakterformen, Handlung, das Alles entfaltet ſich nach Giotto's Anfängen in herrlicher Fülle weiter und weiter. Der §. hebt aber Ein Moment ausdrücklich heraus: die vorhergehende Epoche hatte noch ſtereotype Köpfe, die Grundzüge des Affects, der allgemeineren Charaktertypen ſind erkannt und wiedergegeben, aber es fehlt

oder wagt ſich nur in einzelnen eingemiſchten Porträtfiguren hervor das künſtleriſche Gefühl für die unendliche Eigenheit der Individualität; der Maler bildet ſich für die bei allen Unterſchieden gleiche Grundſtimmung eine gewiſſe Geſichtsform, die er ſtehend wiederholt; nicht durchgängig gelangt die florentiniſche Schule jetzt dahin, die eigentliche Spitze des Maleriſchen im Individuellen zu erfaſſen, namentlich Fieſole hat noch die ſtereotype Phyſiognomie, aber die Andern führen mehr und mehr die einzelne Geſtalt in die Form der porträtartigen Lebenswahrheit heraus. Das Alles ſetzt eine Entwicklung des Colorits voraus, welche weit über die einfache, ſonnige Farbenhelle eines Giotto ſich erheben mußte, und Dom. Ghirlandajo vornehmlich iſt es, der bereits die feinen Wirkungen haſtiger Streiflichter, einfallender Sonnenſtrahlen und ahnungsvollen Helldunkels belauſcht. Es iſt nun insbeſondere das Porträtartige, was uns zu einer weiteren Seite führt. Die Ausbildung deſſelben iſt nämlich ein Hauptbeweis von der Stärke jenes Drangs, den tranſcendenten Stoff in die volle Realität hineinzubilden, den wir ſchon in der vorhergehenden Epoche gefunden haben und der ſich nun in denſelben merkwürdigen Erſcheinungen, wie dort, aber in erweiterter Ausdehnung kund gibt. Das Maleriſche entwickelt ſich denn vor Allem in dem Sinne fort, daß mit der Handlung das Umgebende zu ſeiner Geltung gelangt; da waren allerdings Einflüſſe von Deutſchland vorangegangen, wo das in ungetheilter Kraft wirkende rein maleriſche Prinzip bereits dieſe Conſequenz in Kraft geſetzt hatte. So wird nun die Handlung in eine Landſchaft, architektoniſche Umgebung, inneren Wohnraum mit Geräthen geſetzt, die Thierwelt ſpielt umher, und das Alles iſt mit einem Intereſſe, in einem weit über das Darſtellungs-Object hinausgehenden Umfang behandelt, woraus deutlich erhellt, daß hier gewiſſe Zweige, die ſich auf dieſe Seite des Stoffes gründen, an das Tageslicht ringen, aber ſich nicht entbinden können, weil der mythiſche Stoff, der für den einzigen und abſoluten gilt, ihnen nur unſelbſtändige Anlehnung geſtattet. Dieſer Zug herrſcht bei der Schule des Giotto mehr in Beziehung auf das menſchliche Leben ſelbſt, und auch darin bleibt die jetzige Epoche nicht zurück, ſondern macht vielmehr die merkwürdigſten Fortſchritte: die Haupthandlung wird ſo ganz in das Reale überſetzt, daß der Mythus eigentlich nur zu einem Motive wird, Anderes, rein Menſchliches auszuſprechen: Noa's Erfindung des Weinbaues dient dazu, das Bild einer fröhlichen Weinleſe, die Geburt Eſau's und Jakobs, der Maria, das Bild einer gemüthlichen Wochenſtube zu geben, u. A. Das iſt Sittenbild, welches noch nicht zur ſelbſtändigen Geburt gelangen kann. Auch das Motiv, Zuſchauer um die Handlung zu verſammeln, kommt nun immer ſtärker auf und hier, in den vom Marke der Geſchichte genährten Geſtalten, den Kriegern, Staatsmännern,

Gelehrten der Gegenwart, welche wir ohne eigentlichen Antheil beigezogen und mit der vollen Gediegenheit hiſtoriſchen Gefühls dargeſtellt ſehen, iſt denn noch ungleich entſchiedener, als bei der Schule des Giotto, der Zug zu der rein geſchichtlichen Malerei zu erkennen, der ebenfalls durch die Herrſchaft des mythiſchen Stoffes zurückgedrängt ſich nur als Anhang an dieſen lagern kann.

Auf der andern Seite ſteht denn die umbriſche Schule, die in dem Wege fortgeht, auf welchem die ſieneſiſche ſtehen geblieben. Sie erſt öffnet den ganzen Himmel trunkener Andacht, die Tiefen der Wehmuth, des unſagbaren Seelenweinens, des ſüßen, wundervollen Träumens, das ſich in das Gnaden-Meer des Jenſeits verſenkt, der Entzückung verzeihender, ewiger Liebe; das weibliche, das Madonnen-Ideal iſt ihr wahres Gebiet, ja ſie hat es in ſeiner wahren Schöne und himmliſchen Grazie erſt geſchaffen. In dieſem Sinne des vorherrſchenden Gemüths-Ausdrucks ſteht ſie noch entſchiedener im Mittelpuncte des ächt Maleriſchen, als die ſieneſiſche Schule, weil ſie nun das Element, worin die Tiefe des Innerlichen erſt ſeinen vollen Ausdruck finden ſoll, die Farbe, zu jener Wärme fortbildet, aus welcher die myſtiſche Gluth des Herzens hervorwallt. Allein gerade die Unendlichkeit des Innern ſelbſt hätte ſie in dieſer Fülle nicht zum Ausdruck gebracht, wenn ſie des Plaſtiſchen nicht mehr aufgenommen hätte, als die Sieneſen. So lernt denn der große Meiſter des umbriſchen Styls, Pietro Perugino, in Florenz Zeichnung und Compoſition; allein er fühlt, daß er ſich nach dieſer Seite wieder beſchränken muß, wenn er das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringen will, er ſteht daher von den großen Compoſitionen ſo weit ab, daß er von nun an nur Scenen ſtiller Liebe oder ſtillen Schmerzes, und auch dieß nur vereinzelt, in figurenreicheren Scenen behandelt; die einfacheren Gruppen, Madonna mit dem Kind und einigen Heiligen im Wechſeltauſch beſeligender Liebe, ſind ſein wahres Feld; in der Zeichnung bleibt er wirklich zurück, gewiſſe Mängel kehren gleichmäßig wieder. Aber dieſe Zeichnung hat ſich doch in der florentiniſchen Schulzeit Fluß und Adel genug angeeignet, um, verbunden mit der myſtiſchen Tiefe des Ausdrucks, ein Ideal zu erzeugen, das man nur mit der deutſchen Malerei vergleichen darf, um zu begreifen, daß der Italiener mitten im ächt Romantiſchen immer noch plaſtiſch bleibt. Denn hier wirkt die Grazie der Form auf den Ausdruck ſo zurück, daß das in ſich concentrirte Herz als ein ſolches erſcheint, das doch gegen ſein eigenes Sinnenleben und die Natur umher nicht in hartem Bruche zurücktritt, vielmehr als wahrhaft ſchöne Seele die Quelle der äußeren Grazie ſchon in ſich, in der innern Grazie trägt. Das aber leuchtet ein, daß ein ſolcher Styl nicht ebenſo die andern Seiten des Maleriſchen, insbeſondere die Individualität, ausbilden kann, wie der

Digitized by Google

florentiniſche: der einmal gefundene Typus für dieſe Art des Ausdrucks wiederholt ſich wie ein Götter-Ideal mit geringer Mannigfaltigkeit.

§. 723.

1. Am Ausgange des Mittelalters erſteht aus dieſen Bedingungen eine Blüthe der Malerei, welche im freien Dienſte der Religion die Stoffe derſelben zur reinen Schönheit erhebt und hiemit den Bund mit derſelben, während ſie ihn vollendet, im Grunde, wiewohl noch nicht in der That, löst (vergl. §. 63); nur vereinzelt wird die urſprüngliche Stoffwelt, mit erwachter Sinnenfreude der
2. claſſiſche Mythus aufgenommen. Dieſe Blüthe ſchafft einen Styl, der durch das höchſte Maaß der Verſchmelzung mit dem ächt Maleriſchen, welches innerhalb der plaſtiſchen Richtung möglich iſt, in ähnlicher Weiſe abſolut und muſterhaft daſteht, wie die antike Kunſt, deren innige Aneignung ihm ſelbſt zu Grunde liegt.

1. Das dialektiſche Verhältniß der Geſchichte der Kunſt zur Geſchichte der Religion iſt nicht nur in §. 63, der hier als Hauptſtelle angeführt iſt, ſondern ſo vielfach dargeſtellt, daß wir hier ganz kurz ſein können. Der erſte Theil behandelt es auch in §. 27, zu §. 63 wird insbeſondere auf die Krit. Gänge des Verf. B. 1 S. 183—187 hingewieſen, im zweiten Theil ſ. §. 417. 418. 464. 466; im gegenwärtigen hat zuletzt §. 695 den Gegenſtand wieder aufgenommen. Nirgends ſo wie in der herrlichen Erſcheinung des reifen Ideals der italieniſchen Malerei ſieht man bewährt, wie die höchſte Blüthe jenes Bundes bereits ſeine Lockerung iſt. Man kann daher auch die kirchlichen Werke der großen Meiſter frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinſchaft des hiſtoriſchen Glaubens an den Stoff zu haben: dieſer iſt rein künſtleriſches Motiv geworden. Raphaels Madonnen ſind die ewig ſchöne reine Weiblichkeit, die keuſche Mutterſchaft, die Mutterliebe und alle Liebe, M. Angelo's jüngſtes Gericht iſt die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Exiſtenz der Gegenſtände, über die Möglichkeit der Thatſachen kann dabei völlig abſtrahirt werden. Man meine aber ja nicht, wir wiederholen mit dieſem Satze nur daſſelbe, was in der Begriffslehre des Schönen von der äſthetiſchen Intreſſeloſigkeit, der gegen die Exiſtenz des Gegenſtands gleichgültigen reinen Formfreude geſagt iſt, und wir widerſprechen unſerer Behauptung, daß die Stoffe der Kunſt Gegenſtände möglicher Erfahrung ſein ſollen. Man kann fordern, daß der Gegenſtand nach Naturgeſetzen möglich ſei, ohne darum im Geringſten ein Intereſſe für ſeine wirkliche Exiſtenz in Anſpruch zu nehmen, man kann gegenüber einer gegebenen Kunſt von dieſer Forderung abſtrahiren, ohne ſie darum aufzugeben, ohne

zu vergeſſen, daß eine Zeit, in deren Bewußtſein die tranſcendente, mythiſche Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt, nie dahin zurückkehren kann, den ewig wahren Inhalt, den dieſe Bilder bergen, wieder in ſie zu legen; es iſt in jener Abſtraction ein unverkennbarer Vorbehalt, ein „obwohl“ ein „trotz“ (z. B. trotz der craſſen Theologie im jüngſten Gerichte). Auch im Künſtler kann ein Verhältniß des Gemüths, wie es einſt in dieſen Stoffen wurzelte und doch frei äſthetiſch über ihnen ſchwebte, ſo nie wiederkehren, es iſt einzig. — Wie gewaltig nun allerdings die urſprüngliche Stoffwelt aus der Tranſcendenz bereits herausringt, erkennt man an jenen berühmten Schlacht-Compoſitionen des Leonardo da Vinci und des M. Angelo, an jenen Porträt-Gruppen in Raphaels Diſputa und Vertreibung des Heliodor, wo wir die Erſcheinung, die wir ſchon bei Giotto und den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, in der höchſten Potenz wieder auftreten ſehen, noch mehr aber an der Schule von Athen, die ganz mythenlos iſt. Raphael genießt nun aber auch jenen großen Vortheil, den geſchloſſenen Mythus der heiligen Geſchichte in ſeine erſte Oeffnung, in die Ausſtrömung des Geiſtes auf die Apoſtel und erſten Gemeinden verfolgen zu dürfen und ſomit den Boden der wirklichen Geſchichte gleichſam auf ſeiner Schwelle, wo jener Geiſt ſchon Männerthat wird, zu betreten (vergl. §. 695, Anm. 1.) Nach anderer Seite bewährt ſich die freie Univerſalität und Gelöstheit des künſtleriſchen Geiſtes durch die anmuthvolle, in edlem Sinnenfeuer und in energiſchem Gefühl heroiſcher Mannesgröße erglühende Aufnahme des antiken Mythus. Wir haben dieſe Erſcheinung in §. 703 bereits gewürdigt.

2. Entſtanden iſt dieſer Styl neben der Fülle anderer vorbereitender Momente durch die lebendige Frucht, die nun das ſchon in der vorhergehenden Epoche wieder erſtandene Gefühl und Studium der Antike trägt. Er iſt ſo eine relative Einheit des Claſſiſchen und Romantiſchen: eine relative, denn es bleibt noch eine ſchwerere Verſchmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in ſeine ganze Beſtimmtheit verfolgte maleriſche Styl in dieſe große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike hat der plaſtiſche Styl der Malerei doch zugleich des ächt Maleriſchen ſo viel, als immer in dieſer Richtung möglich iſt, in ſich aufgenommen; wir werden dieß ſogleich als Hauptmoment in Raphaels Bedeutung erkennen. Da kehrt denn in anderer Weiſe wieder, was von der Antike gilt: wie dieſe von ihrer Weltanſchauung aus für die Plaſtik genau das muſtergültig rechte, zarte Maaß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muſter, ewige Vorlage und Bildungsquelle daſteht, ſo dieſer hohe Styl der italieniſchen Malerei, indem er die abſolute Linie darſtellt, bis zu welcher die plaſtiſche Richtung in dieſer Kunſt das ächt Maleriſche

in ſich aufnehmen kann. Was die alte Kunſt für alle Zeiten iſt, das iſt dieſer Styl vom ſechzehnten Jahrhundert an für die weitere Zukunft: ein anderer Styl, der ſpezifiſch maleriſche, ſtets in Gefahr, das Maaß, den Adel, den feſten Halt zu verlieren, hat für immer an dieſem reinen und ewigen Muſter hinaufzublicken und jene Stätten, wo ſeine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, ſind das Athen, wohin jeder Maler wallfahren ſollte. Die neuere Zeit hat nun alſo zwei große Muſter, die Antike und die großen Italiener. Tiefer genommen enthalten dieſe bereits jene in ſich, ſtellen bereits eine angeeignete Antike dar. Der Rückgang auf die Antike ſelbſt iſt uns darum nicht erſpart, wir ſollen ſie uns ſelbſtthätig aneignen, aber zugleich iſt es unendliche Förderung, daß wir bereits eine vollendete Form warmer und freier Aneignung vor uns haben, daß es nicht ein einfacher, ſondern ein getheilter Takt iſt, durch den wir auf das Alterthum zurück und von da wieder zur Gegenwart her blicken. Die weitere Geſchichte wird dieß zeigen.

§. 724.

Dieſe ideale Stylbildung, auf Grundlage neuen, ernſten Naturſtudiums und wiſſenſchaftlicher Erkenntniß geſchaffen von Leonardo da Vinci, theilt ſich aber noch einmal, und zwar ſo, daß das Erhabene in der Energie der Form, der plaſtiſche Styl in gewaltig bewegter Erſcheinung durch den Florentiner M. Angelo ſeine Höhe erreicht, wogegen Raphael vom Standpuncte der reinen Schönheit das Ganze erfaßt, indem er mit der umbriſchen Farbe und Grazie der gemüthvollen Innigkeit die florentiniſche Zeichnung, Compoſition, Fülle der Charaktere, Individualität, Handlung bis zur vollen Kraft des Erhabenen vereinigt.

Alles Studium und Bewußtſein der Kunſtgeſetze, das in der florentiniſchen Schule ſich bereits entwickelt hat, faßt ſich in Leonardo da Vinci zuſammen. Er iſt der eigentliche Lehrmeiſter der Blüthezeit. Schon die vorhergehende Epoche ſchöpfte ihre Kraft neben der claſſiſchen Kunſt aus der ewigen Quelle der Natur; Leonardo mit ſeinem Denkergeiſte lehrt und zeigt erſt gründlich, wie man ſchöpfen muß. Er iſt aber ebenſoſehr ſchaffender Künſtler, nur kein fruchtbarer; denn außer dem theoretiſchen Drange theilt auch die in mehr, als Einer, Kunſt geniale Vielſeitigkeit, die ihn wie die andern großen Meiſter dieſer Zeit auszeichnet, ſeine Thätigkeit. Leonardo iſt der Schöpfer des vollendeten Styls und darf als die Einheit deſſen aufgefaßt werden, was ſich auch auf dieſer höchſten Stufe noch einmal ſpaltet. Denn zur florentiniſchen Klarheit bringt er zugleich das Gefühl der Innigkeit, das weiche Gemüth und die ent-

Digitized by Google

ſprechende Form der ſanften Grazie; nach dieſer Seite hat er in Mailand ein dem umbriſchen verwandtes, nur weniger myſtiſches Element des Ausdrucks rührend milder, durch ein unſagbares Lächeln bezaubernder Schönheit der Seele vorgefunden, das in ſeiner reichen Bruſt den einſtimmenden Klang traf und verſtärkte; was die Farbe betrifft, ſo iſt er freilich kälter, als die Umbrier, aber fein, ſorgfältig und gründlicher Forſcher des Helldunkels. Weiblich ſanft in dieſem Gebiete der Anmuth iſt er zugleich ganz Mann. Die große Charaktergruppe, die Handlung als ein entbrannter Kampf kriegeriſcher Kräfte, die tief tragiſche Situation iſt ebenſoſehr ſein Element, als die ſtille Gruppe aus dem Liebeleben der h. Familie, und zwiſchen den energiſchen Männergeſtalten des h. Abendmahls ſehen wir das Ideal der Milde und Seelenſchönheit in Chriſtus und Johannes. Hier der Maler des intenſiv geſchloſſenen Gemüthskerns iſt er dort der Meiſter der reichſten Expanſion. Er iſt es nun aber vorzüglich, der jene Charakterſchärfe in Zügen des Affects und der Individualität, welche ſchon ſeine Vorgänger in die reine Linie der Zeichnung einzuführen begannen, zu dem vollen Maaße fortbildet, das der plaſtiſch maleriſche Styl erträgt. Seine Caricaturen ſind Zeugen davon, wie er das Charakteriſtiſche durch Ueberladung ſich klar macht, um der flachen Allgemeinheit zu entgehen; das Porträt, das nun immer ſtärker in die Bedeutung einrückt, die wir ihm zugeſchrieben, unterſtützt ihn in dieſer Richtung auf das Beſtimmte und Individuelle. So erzeugt er eine Fülle von Charaktergeſtalten, die er, darin wieder ganz Florentiner, durch wunderbare Weisheit rhythmiſcher Compoſition zuſammenhält. Seine Nachwirkungen in Mailand äußern ſich darin, daß jener Zug ſüßen, weiblichen Seelenzaubers nun durch die Klarheit der reifen Zeichnung es vermag, die liebliche Dämmerung des Gemüths in den hellen Tag der Gegenwart zu ſtellen; wir nennen unter den Meiſtern dieſes Styls nur den herrlichen Bernardino Luini.

So ſehen wir denn in dieſem großen Lehrmeiſter der Blüthezeit vor Allem die Kraft ausgeſprochen, Gegenſätze zu verſchmelzen. Und dieſe Macht der Concretion, die ein Hauptmerkmal des Genius iſt, ſoll in noch höherer Potenz auftreten. Aber ehe dieß geſchieht, wirft der Geiſt der Geſchichte noch einmal eine einſeitige Kraft wie einen mächtigen, gewaltigen Aſt aus ſeinem Stamme und dieſe Erſcheinung bewirkt, daß die Krone des Baums, die folgende höchſte Einheit, ſelbſt wieder auf die eine Seite eines Gegenſatzes zu fallen ſcheint, ja in gewiſſem Sinne wirklich fällt. Dieß iſt das Schwierige, was die Vergleichung des M. Angelo und Raphael leicht verwirrt. In welchem Sinne M. Angelo plaſtiſcher Maler iſt, haben wir zu §. 681 bereits zur Sprache gebracht. Er iſt trotz der Zurückſtellung des Farben-Elements, das er zwar für ſeinen Zweck tiefer durchbildet, als es ſcheint, maleriſch durch ſeine

Digitized by Google

ſtürmiſche Bewegtheit, aber in beſonders ausgeſprochenem Sinne plaſtiſch durch das volle Uebergewicht, das er auf die Form, recht auf die nackte Form legt. Er hat wenig Individualität, nur die allgemeineren Typen der Affecte und Charaktere nimmt er auf; er veredelt ſie nicht durch plaſtiſch ſchönes Profil, ſeine Köpfe ſind bisweilen gemein. Dieß ſcheint wieder eine maleriſche Verirrung, allein was ihn vom ſchönen Ebenmaaß abführt, iſt nicht Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form, ſondern ein Ideal der **Kraft**, das ein Rieſengeſchlecht von übergewaltigen Muskeln und Knochen in den Titanenkampf mit einer göttlichen Macht führt, die nicht im linden Säuſeln, ſondern im Zorneseifer des auf Wetterwolken fahrenden Jehovah erſcheint. Dieſes Kraft-Ideal iſt und bleibt aber mehr plaſtiſch, als ächt maleriſch; es iſt das Erhabene im Sinne bildneriſcher Auffaſſung. Selten ergreift M. Angelo auch die Grazie, aber auch ſie wird in ſeiner Hand erhaben und führt uns weibliche Geſtalten vor Augen, die bei aller runderen Welle der Form doch demſelben Rieſengeſchlecht angehören wie ſeine ſchrecklichen Männer. Am meiſten maleriſch iſt ein Ausdruck tiefer, divinatoriſcher Verzückung, den er beſonders jenen Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria geliehen. Dieſer Zug vererbt ſich vorzüglich auf einen Meiſter aus jener florentiniſchen, an die großen Vorbilder ſich anſchließenden Gruppe von Claſſikern im Sinne vollendeter Virtuoſität, denen in der durchgebildeten Beherrſchung der Form öfters die Seele entſchwindet, auf **Fra Bartolomeo**. **Andrea del Sarto**, bald würdig, bald bürgerlich gemüthlich, oft gewöhnlich im Ausdruck, hat doch auch häufig dieſes myſtiſche Blicken und Kreiſen der in beſchattete Höhle geſtellten Augen.

Neben dieſem Maler der Erhabenheit, dieſem gewaltſamen M. Angelo, ſteht nun die reinſte Blume italieniſcher Malerei, **Raphael**, mit dem vollen Dufte der Anmuth. Dieſe Anmuth iſt die der inneren Seelenſchönheit; Raphael iſt Umbrier und geht von der umbriſchen Schule aus, von welcher er auch die Wärme der Farbe mitbringt. So ſcheint er zu ſtehen oder ſteht wirklich, was die Grundformen des Schönen an ſich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geſchichtlichen Hauptſtufen des Styls betrifft, die wir nun hier wieder aufnehmen, auf dem Boden des reizenden und rührenden Styls gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ maleriſchen im Gegenſatze gegen die plaſtiſche. Allein Raphael ergreift von ſeinem Boden aus die gegenüberſtehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite M. Angelo: er öffnet den geſchloſſenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als ſtilles Leben der Liebe ſich zuſammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; ſtarke Männerſeelen in ſtarken Körpern ſchreiten

Digitized by Google

fort zu dem Sturm und Blitze der That, worin der Geiſt mit gehobenem Arme ganz als Macht wirkt, und vom Bilde des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majeſtät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeiſterung; Raphael iſt nicht blos der Maler ſtill rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, ſondern ebenſoſehr mächtig bewegter Action und zugleich höchſter Verherrlichung, viſionärer Entrückung jenes in Maria und Chriſtus perſönlich beſchloſſenen Ideals, das er wie kein Anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdiſche; ſo fällt er denn auch nicht einem hohen Style gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Styls, ſondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieſer in ſeiner Trennung und Ausſchließlichkeit durch M. Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene ſelbſt ſchön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Raphael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, iſt in Raphael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth iſt in dieſer Welt das Herrſchende, beherrſcht auch die Würde. Dieſe weltumfaſſende Weite wäre nun nicht denkbar, wenn Raphael nicht nach der ſpezifiſch künſtleriſchen Seite vom umbriſchen Standpunct aus die florentiniſche Zeichnung in ganz anderem Maaß, als ſein Meiſter Pietro, und dazu die florentiniſche Compoſition ſich angeeignet hätte. Nun aber enthielt dieſe Reinheit der florentiniſchen Formgebung bereits den angeeigneten Geiſt antiken Formgefühls in ſich; wenn Raphael zugleich durch Anſchauen der Antike ſelbſt ſich bildet, ſo ſchöpft er aus doppelter Quelle und zu dieſem Schöpfen bringt er das griechiſche Auge bei romantiſchem Herzen mit. Er vorzüglich ſtellt alſo auch jene Einheit des Claſſiſchen und Romantiſchen (§. 723 Anm. *) in ſich dar und faßt den goldenen Inhalt des chriſtlichen Geiſtes in die ſilbernen Schaalen des Alterthums; dieſelbe Einheit beſtimmt ſich aber näher als die Einheit der florentiniſchen und umbriſchen Schule. Raphael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halſes, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins und darin einen Ausdruck himmliſcher Liebe, Reinheit des Daſeins, die nur ihm eigen iſt, ſo nicht wiederkehren kann. Mit dieſem Steuer des Schönheitsgeſetzes in der Hand iſt er nun auch ſchlechthin ſicher, die rechte Mittel-Linie in Einlaſſung der Individualität zu treffen, und wenn bisher dieſe Seite des Maleriſchen von den Florentinern kräftiger, als von den in anderer Beziehung mehr maleriſchen Umbriern, gepflegt war, ſo iſt es jetzt der Eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchſte erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwicklung deſſen, was ſchon Leonardo da Vinci gethan, jenes in §. 723, *. ausgeſprochene abſolute Maaß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen inner-

Digitized by Google

halb des italieniſchen, plaſtiſch-maleriſchen Styls hinſtellt. Die weſentlich Charakterbezeichnenden, Porträt-artigen Züge des einzelnen Menſchen können mit muſterhafterer Ausſonderung der unweſentlichen, zufälligen, die Großheit des Styles ſtörenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hereingezogen werden. Hierin unterſtützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demſelben Geiſte ſtyliſirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empiriſche Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelengluth von ſeinem Meiſter übernommen und führt ſie im Bildniß bis zur Vollendung venetianiſchen Colorits heraus; dieß jedoch nur im Einzelnen, denn auf dieſem Punct öffnet ſich ein neuer Weg, den er nach ſeiner Richtung nicht bleibend einſchlagen konnte.

§. 725.

1. **Die italieniſche Malerei tritt mit einer bedeutenden Entwicklung noch über die Zeitgrenze des ausgehenden Mittelalters hinaus. Die Manier dringt ein, in der Nachahmung M. Angelo's als Schwulſt, mit Correggio als falſche**
2. **Grazie nervös erregter Empfindſamkeit. Aber neben dem Verfall entbindet ſich eine neue Macht: die ächt maleriſche Schönheit des Helldunkels durch Correggio, des zu ſeiner ſpezifiſchen Magie erhobenen Colorits durch die venetianiſche Schule. Doch die Conſequenz des ſtreng maleriſchen Prinzips des indirecten Idealiſmus wird hieraus nicht gezogen; auch die venetianiſche Schule bewahrt auf Grund der paduaniſchen Vorſtudien den Adel der Form und bleibt bei den mythiſchen Stoffen, an welche ſie trotz der erhöhten Gewalt, mit der es hervorbricht, auch jetzt, und zwar nur um ſo äußerlicher, das allgemein Menſchliche und Geſchichtliche knüpft.**

1. Weit in das ſechzehnte Jahrhundert müſſen wir hier hereinrücken; wir treten auf die Brücke, die zum germaniſchen Stylprinzip und zu der modernen Zeit herüberführt, aber ihre Pfeiler ſind, ſo weit wir gehen, noch vom Mittelalter und vom italieniſch plaſtiſchen Geiſte gebaut. Der Verfall in Manier, den wir zuerſt in das Auge faſſen, hat freilich in ſeinem innerſten Weſen ächt moderne, ſubjective Bewußtheit, Prahlerei der Virtuoſität zum Grunde, die eitel über dem ausgehöhlten Inhalte ſchwebt. In der Geſchichte der Phantaſie ſtellten wir dieſe Erſcheinung in die Vorſtufe des modernen Ideals (§. 473), indem wir die Rückſicht auf die darin liegende Stimmung zum Prinzip der Anordnung machten. Hier aber berückſichtigen wir zunächſt mehr die Stoffe, dann eine gewiſſe Seite der Stylformen und ziehen daher dieſe geſchichtliche Wendung der Kunſt noch zum Mittelalter. Es beſteht nämlich der Widerſpruch, daß dieſe Bewußtheit noch in der Stoffwelt des Mittelalters ſich bewegt und

die veränderte, in Aufregung ſentimental erzitternde und ſchwimmende Gefühlsweiſe eines Volkes in ſie hineinlegt, das doch den ethiſchen, Illuſion-zertrümmernden Bruch mit den Göttern der Romantik nicht zu vollziehen vermag. An M. Angelo knüpft ſich die prahleriſche Manier der Kraft, zugleich der kühneren Zeichnung, der Verkürzung; Correggio nimmt die letztere Seite auch in ſich auf. Die wachſende Sucht der Verkürzung iſt eigentlich ein Drang nach dem Maleriſchen, maleriſch Bewegten, der in Italien auf falſche Wege geräth. Statt der Ueberkraft wirft nun aber Correggio in die unruhig ungeſtellten, aufgeworfenen Formen jene Aufregung des Gefühls, die auf der ſublimſten Spitze geiſtiger Ueberſchwenglichkeit fein und tief mit einer nervöſen Wolluſt zuſammentrifft; ein Faden, nicht gemein, zart, durchſichtig, aber fühlbar führt von dem himmliſchen Jubel ſeiner ſelig lächelnden Geſtalten hinüber zu ſeiner Leda, Io, Danae, Darſtellungen, in denen der Kitzel und die äußerſten Schauer der Luſt durch die vom antiken Mythus getragene reine Vollendung der Form im Grunde zu einem wahreren Ganzen werden, als die chriſtlichen Stoffe in jener gereizten, überſinnlich ſinnlichen Auffaſſung.

ε. Das Neue, was zugleich Abſchluß dieſer italieniſchen Kunſtblüthe iſt und zugleich auf den Norden und auf die moderne Zeit hinüberweist, iſt die beſondere Ausbildung der Spitze und Summe des maleriſchen Verfahrens: des Colorits. Was an ſich das Letzte und Höchſte iſt, wird auch zuletzt ausdrücklich zur Reife gebildet. Es iſt die normale Natur des italieniſchen Kunſtgeiſtes, daß das ganze Weſen der Malerei nach ſeinen Momenten ſich hier organiſch verläuft und abſchließend hinausmündet nach einer anderen Stätte und Nationalität. Die Florentiner hatten Bedeutendes in der Farbe gethan, aber ihr Augenmerk war doch mehr die Zeichnung, bei den Umbriern gehört die Wärme des Colorits innerlich nothwendig zur ganzen Auffaſſung, doch führt ſie mehr inſtinctmäßig der Antrieb des Inhalts, als daß ſie mit künſtleriſchem Willen und Bewußtſein dieß Element fortbildeten; auch genügte ihre Auffaſſung ſelbſt nicht, um Alles zu entwickeln, was in der Farbe liegt, denn es iſt ja nicht nur die Ausdruckstiefe, was zur Vollendung der Farbe führt und umgekehrt durch ſie zu Tage tritt, ſondern das Prinzip der Gegenwärtigkeit überhaupt, der Welt als eines Ganzen, wie es in geſättigter Fülle des Inhalts aus ſich und in ſich leuchtet; daher iſt denn die umbriſche Farbe trotz ihrer Wärme doch gegenüber der feineren Aufgabe noch einfach und undurchgearbeitet. Correggio nun ſchwimmt wohl im dritten Himmel, aber das Lichtmeer von Entzückungen, in welchem hier jeder Nerv vibrirt, ergießt ſich in das Erdendunkel und zaubert Helle in die äußerſten Schatten, macht das ſcheinbar höchſte Licht relativ ſelbſt wieder zum Dunkel, indem es von einem noch höheren Licht überſtrahlt

Digitized by Google

wird. Aber es iſt mehr Helldunkel, als Farbe; es fehlt die Sattheit, die Blutwärme, das kernhafte Fleiſch, hiemit in dieſem Wechſelſpiele des Dieſſeits und Jenſeits die wahre Gegenwart. Die Venetianer dagegen vereinigen mit der magiſchen Welt der Brechungen zwiſchen Licht und Dunkel dieſe reale Fülle, geben ihr die feſte Kraft der Local-Farbe mit ihren Accorden zum Gegenſtand und Anhalt. Es iſt weſentlich, daß die Technik der Oelmalerei hier erſt in ausgedehnter, vorherrſchender Weiſe geübt wird. Deutſche Einflüſſe ſcheinen auch ſchon früher gewirkt zu haben. Erſt dieſe volle und ganze Farbenwelt dient denn auch der vollen Lebensſtimmung, dem Geiſte, dem das Leben Gegenwart iſt, dem eine Welt voll Schönheit, Charakter, Luſt, reichen und gebildeten Genuſſes zu einem Freudenfeſte wird, dem die Erde in einer goldenen, aus ihrer innern Säftefülle ſelbſt entzündeten Gluth lacht und leuchtet — „das Leben in ſeiner vollſten Potenz, die Verklärung des irdiſchen Daſeins ohne Nimbus und ohne Opferblut“ (Kugler, Handb. d. Geſch. d. Malerei B. 2 S. 37). In der Farbe liegt jedoch — auch abgeſehen von der Beziehung auf die Stoffwahl, auf die wir nachher näher eingehen — noch eine weitere Conſequenz der Auffaſſung: es iſt der indirecte Idealiſmus im Style. Dieſe Seite bleibt auch in Venedig noch unentwickelt. Die reiche, vornehme Lagunenſtadt, im Vollgenuſſe der Schätze, der Aernte einer unternehmungsvollen und kämpfereichen Vergangenheit, konnte nicht in die Stimmung verſetzen, das Häßliche, das Gebrochene, das Schlichte, ſelbſt das Dürftige durch Ausdruck, Handlung, Farbe zu verklären, dem äſthetiſchen Proletariate war in der Kunſt der ariſtokratiſchen Republik die Thüre verſchloſſen. Der allgemein plaſtiſche Trieb des italieniſchen Geiſtes zeigt ſich auch hier ſo ſtark, daß Adel und Schönheit der Form, der einzelnen Geſtalt durchaus als Hauptgeſetz waltet und die Farbe es verſchmäht, an einen weniger würdigen Körper als ihren Träger ſich zu heften. Die Zeichnung wird mitunter vernachläßigt, aber ſie bleibt feſt bei dieſem Schönheitsgeſetze. Die ungebrochene Schönheit der Form herrſcht, obwohl in weichlicherer Weiſe, auch noch bei Correggio. Das iſt eine Plaſtik, welche vor dem eigentlich modernen Eindringen des Maleriſchen und ſeiner ſpäteren Läuterung zur reineren Form ſich behauptet: dieſer Claſſicismus gehört noch dem Abſchluß des Mittelalters an und daher ſind uns auch die Stylformen ein Grund, dieſe ganze Gruppe in der Geſchichte der Malerei noch zum Mittelalter zu ziehen. Geſichert war der venetianiſchen Hand dieſe Grundlage durch jene von Squarcione in Padua gegründete Schule gründlicher Detailzeichner nach der Antike und Anatomie, die ähnlich, wie ein Caſtagno, Polajuolo, Verocchio in Florenz, über der Schärfe der Einzelform den harmoniſchen Fluß des Ganzen verloren und deren Arbeit daher ebenfalls von einer höhern Stufe zur

Digitized by Google

bloßen Vorſtudie herabgeſetzt zu werden beſtimmt war, dießmal aber nicht nur durch die harmoniſche Lebenswelle der vollendeten Zeichnung ſelbſt, ſondern auch durch die volle Wirkung der Farbe. Das Intereſſante aber iſt dieß, daß die Venetianer zwar die Frucht dieſer Zeichnungsſtudien pflücken, dagegen eine andere Seite, nach welcher dieſelben in Padua ſich gelenkt hatten, nach kurzer Aufnahme völlig ausſtoßen. Die Paduaner nämlich geriethen durch ihre Detailſchärfe in die härteſte Charakteriſtik, in unſchönen Naturaliſmus, Nachahmung gemeiner, aus der Wirklichkeit wahllos aufgegriffener Charakterformen. Davon war ſelbſt Mantegna nicht frei, der übrigens dieſe Verzweigung der italieniſchen Malerei zu einer gewiſſen ſelbſtändigen Blüthe, einer Art von ſpezifiſcher Seitenblüthe trieb, indem er durch vollendete Beſtimmtheit der Modellirung, Perſpective, Schärfe der Lichter ein bis zur völligen Illuſion wahres Lebensbild hinſtellte, das zudem durch die zwar harte, aber treffende, genreartig fein belauſchende Charakteriſtik merkwürdig nach dem Geiſte nordiſcher Malerei hinüberweist. Die paduaniſche Herbe nun ſtößt, zwar nicht unmittelbar, ſondern unter Rückfällen in unedlere Form, ſchon Giovanni Bellini aus und behält nur die Sicherheit der Hand, um ſie zur harmoniſch ausrundenden, ſchönen Zeichnung zu verwenden. Er iſt es auch, der bereits die Farbe, im Incarnat beſonders, zu der Lebenswärme fortbildet, in der alle Härten ſich auflöſen. Uebrigens dient dieſes Element auf der Uebergangsſtufe, die der Meiſter des Titian einnimmt, vorherrſchend noch der innigen reliöſen Empfindung, nur daß dieſe den myſtiſchen Dämmerungsſchleier des Pietro Perugino abgeworfen hat und taghell, klar aus den frei geöffneten Augen blickt. Dieſe Tageshelle hat auch der übrigens jenem umbriſchen Meiſter ſo verwandte, unter Einflüſſen von ſeiner Schule, von Padua und Venedig ausgebildete Francesco Francia in ſich aufgenommen.

Bei dieſer Verwendung des Farbenprinzips, welche übrigens ſchon die älteren Meiſter, wie namentlich Giov. Bellini ſelbſt, auch zu claſſiſchen Stoffen, zu genre-artigen Darſtellungen öffentlicher religiöſer Auftritte leitet, konnten nun die großen Meiſter der reifen Zeit, eine Giorgione, ein Titian, Paolo Veronese nicht ſtehen bleiben, aber hier eben iſt es, wo noch einmal und in ſeiner ganzen Schärfe der oft dargeſtellte Widerſpruch zu Tage tritt: ſie bewegen ſich in dem größten Theil ihrer Werke noch in den chriſtlichen Stoffen, in welchen doch ihre wahre Stärke nicht zu ſuchen iſt, da die innere fromme Wunderwelt des romantiſchen Gemüths nicht ihr Element ſein kann. Nur nach zwei Richtungen können ſie ihre Größe auf dieſem Gebiet entwickeln. Die eine beſteht in jener rein menſchlich rationellen Auffaſſung der mythiſchen Stoffe, von der wir zu §. 695 geſprochen haben. Dieß iſt eine höchſt intereſſante Seite der Venetianer, es liegt etwas vom Geiſte der Reformation darin,

Digitized by Google

Dürer ſcheint eingewirkt zu haben. Titian hat Chriſtus mehrmals, am herrlichſten in jenem Bilde des Zinsgroſchens, rein als einen Menſchen hingeſtellt, der nur durch die höchſte Wahrhaftigkeit und Lauterkeit ohne Heiligenſchein ächt göttlich iſt. Compoſitionen, wie jenes unſterbliche Werk der Grablegung, ſind im Grund auch rein menſchlich, die vielen Madonnen der Schule aber nur liebende, edle Mütter, denen der Ausdruck des ahnungsvollen Gemüths fehlt, den wir bei dieſem Stoffe fordern. Dagegen wächst das chriſtliche Ideal, und dieß iſt die andere jener zwei Richtungen, insbeſondere in ſeiner weiblichen Form unter gegebenen Bedingungen zu der Großheit, dem hohen Pathos einer antiken Gottheit hinan, wie in Titians Himmelfahrt der Maria, in manchen Heiligen des Palma Vecchio. Nach der Antike weist nun überhaupt die feſtliche Sinnenfreude, die üppige und doch geiſtig erhöhte, edel pathetiſche Weltſtimmung der Venetianer. Wir haben die Aufnahme dieſes Gebiets zur Genüge beſprochen und verweilen nicht weiter bei dem mit neuer Wärme durchſtrömten Olymp von Schönheit, der ſich hier aufthut. Daß aber das eigentlich Mythiſche in ein willkührliches, oft dunkles Allegoriſiren ausläuft, dieß iſt, wo der claſſiſche Mythus doch eigentlich nicht mehr lebte, nur natürlich. Einen Theil ihrer weltlich freien Anſchauung konnten die Venetianer nun wohl in dieſen Rahmen ſtellen: die Bewunderung der ſchönen Form, die Sinnenfreude überhaupt ohne beſtimmteres, real bedingtes Motiv. Aber das genügte nicht. Die Wirklichkeit, worin ſich wechſelſeitig Alles real motivirt, war durch die Vollendung der Farbe gefordert. In der ganzen Grundſtimmung, woraus dieſelbe hervorging, waren alle Bedingungen für die endliche Schöpfung der rein ſächlichen Zweige gegeben. Landſchaft, Sittenbild, Geſchichte: Alles ringt noch mächtiger, als bisher, an's Licht. Unter den drei Gattungen war aber das höhere, hiſtoriſche Sittenbild das eigentlich angemeſſene Feld. Für die Landſchaft als ſelbſtändigen Zweig war es doch wirklich zu früh, die herrlichen Anfänge des Titian konnten daher nur Anfänge bleiben; für die Geſchichte aber war der Geiſt des damaligen Venedigs immerhin zu ſehr ein Geiſt des Genuſſes. Die rein geſchichtlichen Bilder im Dogenpalaſt ſind chronikaliſch behandelt, es mangelt doch der Sinn für die wirkliche That, man zieht es vor, den Genius der Geſchichte in Allegorien zu faſſen, die keine Handlung fordern. Dagegen ſehen wir die volle Macht des hiſtoriſchen Geiſtes im Porträt, und da doch die Stimmung nicht da iſt, die unendliche Möglichkeit der geſchichtlichen That, die aus dem ſo behandelten Bildniß ſpricht, in wirklicher Geſtaltung auszuwickeln, ſo bleibt nur übrig, dieſe bedeutenden Menſchen im Zuſtand edeln Genuſſes unter Culturformen darzuſtellen, die an ſich ſchon großen, ſchwungvollen, erhöhten Styl zeigen. Nun aber leidet der feſtgehaltene Mythus nicht, daß dieſer Zweig zur

Digitized by Google

reinen Exiſtenz gelange, und ſo bleibt denn nur übrig, daß jener als Motiv, und zwar jetzt in einem viel loſeren, dürftigeren Sinn, als früher, nämlich als bloßes Vehikel (§. 465), als Haken diene, um dieß höhere Sittenbild daran zu hängen. Zu dieſer unwürdigen Stellung kommt es bei dem würdigſten Beſtreben, wenn die zwei Stoffwelten den Widerſpruch des gleichzeitigen Fortbeſtands behaupten. So muß denn eine Findung Moſis, eine Anweſenheit Chriſti bei dem Gaſtmahle des Levi, bei der Hochzeit zu Kana die Gelegenheit geben, die Pracht Venedigs, die Würde der Männer und die Schönheit der Frauen, die Pracht der Gewänder, Geräthe, Bedienung, Begleitung, Architektur in ihrem Glanz auszubreiten; nach Moſes fragt man nicht, Chriſtus ſelbſt und ſein Wunder werden kaum bemerkt. Uebrigens ſind es auch die h. Familien und die ſog. h. Converſationen, wo insbeſondere jene herrlichen Männergeſtalten, die wir als Hauptſtärke des italieniſchen Styls öfters hervorgehoben, ihre Stelle finden, und zwar ſchon bei den Bellini und den andern früheren Meiſtern.

Auch dieſe Blüthe welkt. Von Giorgiones Goldgluth der Localfarbe iſt Titian zu der feineren Welt der Uebergänge, Brechungen, Töne, Paolo Veroneſe zum höchſten Rhythmus eines Farbenganzen bei vollendeter Nachbildung des Einzelnen, der Gewandſtoffe u. ſ. w. fortgeſchritten, Tintoretto zieht die Bravour M. Angelo's in der Zeichnung zu einer durch Beleuchtungs- und Schatten-Effecte ſich ſelbſt verdunkelnden Farbenfertigkeit herbei und mit Baſſano ſinkt dieſe Kunſtwelt an der Schwelle des ländlichen Sittenbildes ſchwunglos zu Boden.

2. Der deutſche Styl.

§. 726.

Die deutſche Nation übernimmt vermöge ihrer geiſtigen Anlage die Ausbildung des ächt maleriſchen Styls, löst jedoch ihre Aufgabe während dieſer ganzen Periode in unvollkommener Weiſe, indem zwiſchen dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit und der nationalen Schärfe in Auffaſſung der Individualität, der liebevollen Aufnahme der Umgebung eine Härte und Unbewegtheit der Form ſtehen bleibt, welche weſentlich als Mangel an Plaſtik, aber in gewiſſem Sinn auch als eine falſche Plaſtik erſcheint, die der früh entwickelten Farbenſchönheit nicht erlaubt, ſich nach allen Beziehungen geltend zu machen. Daher fehlt auch die Schutzwehr gegen den Abfall aus maleriſch begründetem in unäſthetiſchen Naturaliſmus. Der Bildungstrieb, der ſich nicht in jene Mitte zwiſchen Inhalt und Form zu legen vermag, wächst als phantaſtiſcher Humor und reiches Ornamentſpiel aus.

Digitized by Google

Wir nehmen die andern Völker dieſſeits der Alpen erſt an den Puncten auf, wo ſie für ſich bedeutend werden; germaniſch hätten wir zu ſagen ſtatt: deutſch, da wir in dieſem Zeitraum die Niederlande mit dem eigentlichen Deutſchland zuſammenfaſſen, aber wir vermeiden dieß, weil es in eine Verwirrung mit derſelben Beziehung führen würde, wie ſie für eine beſondere, hiſtoriſche Entwicklungsſtufe des Styls aufgenommen iſt, und behalten dabei im Auge, daß die urſprünglich Einem Volke gehörenden Stämme früher nicht getrennt waren, wie jetzt. Wo dagegen der eine dieſer Stämme wieder beſondere Wege gehen wird, werden wir ihn auch durch ſeinen beſondern Namen unterſcheiden.

Daß der deutſche Geiſt vorzüglich berufen war, das rein Maleriſche auszubilden, daß er aber große Lücken in der Löſung ſeiner Kunſtaufgabe laſſen mußte, ehe er das claſſiſche Formgefühl in einer Weiſe, wie dieß durch die Einflüſſe aus dem Süden und Byzanz im früheren Mittelalter noch keineswegs möglich war, ſich angeeignet hatte: dieß iſt durch die §§. 354 und 463 hinreichend begründet. Der äſthetiſche Bruch zwiſchen Ausdruck und Form, der im Maleriſchen berechtigt, ja gefordert iſt, mußte zuerſt als ein Bruch auftreten, der überhaupt nicht äſthetiſch iſt. Der maleriſche Ueberſchuß des Ausdrucks über die Form begründet eine gewiſſe Härte der letzteren, insbeſondere im Sinn bedeutungsvoll unregelmäßiger Eigenheit der Individualität; aber nicht ſoll dieſe Härte das Maaß überſchreiten, das wir ihr deutlich und beſtimmt geſetzt haben, und nicht ſoll die Härte hart dargeſtellt werden. Zu dieſer Unterſcheidung vergl. auch §. 456 und 718; der erſtere ſpricht von der aſcetiſchen Formhärte des Mittelalters überhaupt, der letztere von einer Ueberwindung derſelben, die allerdings eintrat: das war eben bei den Italienern, aber nicht bei den Deutſchen.

Jene beſondere Form, in welcher alle mittelalterliche Malerei als ſpezifiſch religiöſe das Geſetz des überwiegenden Ausdrucks erfüllt: die unendliche Innigkeit einer frommen Seele, mußte es vor Allem ſein, was in der Auffaſſung, die von Hauſe aus ſtreng maleriſch war, ſich noch mehr vertiefte, und zwar gerade durch die Wirkung eines Gegenwurfs, indem das Aeußere die ſchärfere Zuſammenfaſſung der Natur und Eigenwilligkeit kund gab, welche, wenn ſie überwunden werden ſoll, einen noch geſammelteren inneren Schatz der Liebe und Ehrfurcht vorausſetzt. Dieß iſt die beſtimmte Art der Idealität, welche in dieſem Styl als Geſetz herrſcht, danach werden die Formen künſtleriſch gewählt und es iſt ganz unrichtig, als bezeichnendes Merkmal deſſelben den Naturalismus in dem tadelnden Sinne wahlloſen Aufgreifens empiriſcher Formen hinzuſtellen. Hiemit haben wir bereits das andere Extrem ausgeſprochen: der deutſche Styl als ächt maleriſcher iſt unendlich individueller, als der italieniſche.

Digitized by Google

Man bezeichnet ihn nach dieſer Seite gewöhnlich als vorzugsweiſe national, d. h. als einen Styl, der nationale Phyſiognomie und Körperbildung beſonders ſichtbar und durchherrſchend darſtelle. Dieß iſt richtig, wenn man nicht überſieht, daß auch die italieniſche Malerei nationale Formen gibt, aber daß dieſe an ſich, ſchon als Stoff, normaler, einer allgemeinen Schönheitslinie gemäßer ſind, als die deutſchen, daß alſo das Nationale hier nur darum ſchärfer hervortritt, weil es individueller iſt, weil die Einzelnen in dieſer Nation einander weniger gleich ſehen, daß hiemit ein maleriſcher Trieb von Seiten der Kunſt mit einer gegebenen Beſtimmtheit des ihr vorliegenden Menſchenſtoffs zuſammentrifft. Wie nun die Malerei hier bis in die Spitze der Individualität heraustritt, ſo hat ſie auch und zeigt viel früher, als in Italien, den ächt maleriſchen Drang, den zunächſt in der Perſönlichkeit zuſammengefaßten Inhalt auch in die Wirklichkeit der Welt herauszuführen, die umgebende Natur, künſtlichen Raum, Geräthe, Nebenfiguren, die eine ſittenbildliche Stimmung hinzubringen, zu öffnen und zu zeigen. Sie geht hierin weit über das Maaß hinaus, die Hauptfiguren ſind dadurch beengt, werden zu klein und das Zurückbleiben im Verſtändniß des menſchlichen Organiſmus hat in dieſer Theilung des Intereſſes eine ſeiner Urſachen. Dieß erklärt ſich aber auch hier zunächſt daraus, daß jene Sphären, in welche die Figur geſtellt iſt, ihr Bett noch nicht in beſonderen Zweigen finden können; wird in Deutſchland das Verhältniß dieſer Theile noch weit ſtärker verſtellt, als in Italien, ſo beweiſt dieß nur einen noch ſtärkeren Drang zur Landſchaft und zum Sittenbilde; das letztere namentlich auch dadurch, daß dieſer Styl nicht ruht, bis er die mythiſchen Stoffe ganz und gar in die Trachten und ſämmtlichen Culturformen der Zeit hineingeſtellt hat. Noch mehr: es wird mit einer (allerdings nicht allen Schulen gemeinſchaftlichen, doch keineswegs auf die flandriſche beſchränkten) Ausführlichkeit in das Einzelne gegangen, die auch für Landſchaft und Sittenbild, gewiſſe Formen des letztern ausgenommen, viel zu mikroſkopiſch iſt. Auch hier darf man nicht an bloße Abſchrift des Wirklichen, an ein extremes Gegentheil von ſogenanntem Idealiſmus denken, vielmehr der ſtaunenswerthe Fleiß dieſes Eindringens iſt Ausdruck derſelben Innigkeit, welche die Wundertiefen des Gemüths aufdeckt: es iſt jener ausgegoſſene Geiſt (§. 653), der auch das Müſchelchen am Ufer und den Käfer und Grashalm mit der Sonne ſeiner Liebe beſcheint und verklärt, aber das Verhältniß der Theile in einer Compoſition noch nicht abzuwägen weiß. Nun aber fehlt zwiſchen den beiden Extremen: jener Innerlichkeit und dieſer Schärfe der Individualität und Ausbreitung des Umgebenden die Mitte; hier bleibt jene Kluft, die weit über den maleriſch berechtigten Bruch hinausgeht. Auch die härtere Form des Aeußern mit der unflüſſigeren und ſchrofferen Natur

der Stimmungen und Triebe, in die ſie blicken läßt, kann und ſoll doch dem Geiſte, deſſen Aeußeres ſie einmal iſt, als flüſſiges und geſchmeidiges Organ dienen. Da aber eben ſitzt der Mangel, da geht jenes Maaß des Plaſtiſchen ab, ohne das der ächt maleriſche Styl ſelbſt durchaus unreif bleiben muß. Es herrſcht ein völliges Unverſtändniß des Geſammt-Organiſmus der Geſtalt; dürr, ſteif, hölzern, trocken ſcheint er zu knarren wie eine ungeölte Thür, wenn er ſich im Dienſte der Seele bewegen ſoll. Dieſer tiefe Mangel weicht nicht, ſondern ſetzt ſich, wie wir ſehen werden, in der Zeit der relativ höchſten Reife vollends als Manier feſt und läßt nun das Eckige, Dornige nur in um ſo eigenwilligeren Ranken auswachſen. Bleibt nun die äußere Form und Bewegung in dieſer Weiſe gebunden, ſo kann ſich auch die Welt der Affecte nicht zu ihrem Reichthum entfalten; die Seele, die nicht über ihre Schwelle kann, die ſich am eigenen Körper ſtößt, kann auch nicht als Leidenſchaft herausſtrömen. Dort die Welle des Runden, hier die Welle der Leidenſchaft: vor beiden ſcheint die winterlich eckige Natur des Deutſchen eine wahre Scheue zu haben. Die Italiener ſind nach der letztern Seite ungleich mehr maleriſch. Doch wird *dieſer* Mangel in der Zeit der großen Meiſter Deutſchlands ungleich mehr überwunden, als der erſtere. Trotz den großen Schwächen gibt nun aber jene Tiefe des Ausdrucks einer im innerſten Mittelpuncte ſo abſtoßend mangelhaften Kunſtwelt dennoch die *Großheit*, die das Merkmal des Styls im intenſiven Sinne des Worts begründet: ein feierliches „Stilleſein vor dem Herrn" beherrſcht das Ganze und gibt auch der armen Form Würde; ein tiefer Seelenſchatz von Ehrfurcht legt ſich als hohe, ernſte Feſtlichkeit in die Bewegungen. — Daß dieſe in ihren Grundzügen durchaus maleriſche Auffaſſung zugleich ein ganz beſonderer Beruf zur *Farbe* war, liegt in der Sache. Die Deutſchen gehen hierin voran und erreichen mit raſchem Schritte eine bewundernswerthe Höhe. Nur Eines kann unter den geſchilderten Bedingungen nicht erreicht werden: die löſende, Umriß lockernde Wirkung der Farbe. Die Geſtalten ſind eigentlich ſo behandelt, als wagten ſie keine ſchwungvolle, freie Bewegung, um ihren Umriß nicht zu zerbrechen, wie Einer wohl fürchten mag, die Beinkleider möchten ihm berſten, wenn er laufe oder ſpringe. Hier tritt ſtatt der fehlenden wahren eine falſche Art von Plaſtik ein: die Schärfe und Härte des plaſtiſchen Elements der Zeichnung ohne die *Schönheit*, welche aus dem *Geiſte* der plaſtiſchen Auffaſſung fließt. *In dieſem* Sinn iſt auch die deutſche Malerei im Mittelalter noch zu plaſtiſch. Schon zu §. 694, 1. haben wir dieſer Erſcheinung bei Anlaß der Skizze gedacht; ſie erſtreckt ſich aber in die volle Ausführung hinein.

Nachdem wir nun vom Prinzip dieſes Styls den Vorwurf des Naturalismus, den Begriff im tadelnden Sinne genommen, abgewehrt haben,

iſt allerdings zu zeigen, daß derſelbe zu einer Seitenthüre hereinbricht. Um die Terminologie genauer feſtzuſtellen, wiederholen wir, daß wir im Ganzen und Großen unter Naturalismus immer das ſchärfere Erfaſſen der beſondern Zuſtände und Lebensbedingungen, ohne alle Beimiſchung von Lob oder Tadel, unter Individualismus ebenſo das ſchärfere Erfaſſen der Züge des Einzelnen in ihrer Eigenheit verſtehen. Naturalismus im gemeinen und tadelnden Sinne bezieht ſich auf beide Seiten und bezeichnet ein wahlloſes Aufgreifen der Formenwelt und eine Unterlaſſung des Rückführens der aufgegriffenen Formen auf ſolche, worin das Ideale mit jenem berechtigten Naturalismus und Individualismus ſich in dem Maaße verbindet, das im Stylgeſetz einer beſtimmten Kunſt liegt. Die Deutſchen ſind nun naturaliſtiſch und individualiſtiſch zunächſt nur in dem Sinne, wie es der ächt maleriſche Styl verlangt. Allein wo das Steuer des organiſchen Formgefühls fehlt, da reicht jener Idealismus des tiefen, innerlichen Ausdrucks nicht hin, vor dem gemeinen Naturalismus zu ſchützen. So bricht denn, man weiß nie ſicher, wann oder wo, der letztere herein. Neben würdigen, geiſtig ſprechenden Formen und Köpfen die albernſten, gröbſten, geiſtloſeſten roh aufgegriffen auf der Straße, ein deutſcher Hausknecht als Apoſtel, ein Bauer als Heiliger; wo es abſolute Perſonen, Gott Vater, Chriſtus, Maria, Engel gilt, da geht denn dieß Fehlgreifen natürlich vollends bis zur gröbſten Naivetät fort. Es iſt hier gemäß dem oben Geſagten ebenſo von dem Gepräge der Zuſtände, Lebensbedingungen u. ſ. w., wie von eigentlichen Porträtzügen die Rede: wird z. B. Maria zur Nürnberger Bürgersfrau, ſo ſieht man zugleich, daß eine beſtimmte copirt iſt. Die Deutſchen ſind nun alſo dieſem Naturalismus nie ganz verfallen, aber in der vorliegenden Periode auch nie ganz entwachſen. Die Italiener dagegen verfielen zwar vorübergehend dieſer Taktloſigkeit (namentlich die Paduaner, die früheren Venetianer), regelten aber raſch mit ſicherem Gang ihr verirrtes Gefühl; was ihnen bei der weniger verwickelten Aufgabe ihrer Stylrichtung freilich auch leichter war.

Ein Rückblick auf die Lehre vom Komiſchen zeigt, wie natürlich im Gefühle dieſes Bruchs und Widerſpruchs zwiſchen Inhalt und Form der Uebergang in dieſes Gebiet ſein mußte. Nur iſt auch hier zwiſchen freier Erzeugung einer äſthetiſchen Form und einer Flucht in dieſelbe zu unterſcheiden. J. Paul könnte ein viel größerer Komiker ſein, als er iſt, wenn er mehr Komiſches und weniger komiſch gedichtet hätte. Er abſolvirt ſich für eine tiefe Kluft in ſeiner Poeſie durch wilde Schößlinge des Humors. Die deutſche Malerei ſchwankt, wie zwiſchen maleriſch berechtigtem und unberechtigtem Naturalismus, ſo zwiſchen einem Humor, der motivirt iſt (z. B. in der Charakteriſtik der Feinde Chriſti), und einem Humor, worin der Künſtler das Mißverhältniß ſeiner Kräfte ironiſirt: ein Bildungstrieb,

Digitized by Google

der ſein organiſches Bette nicht findet und ſich daher ſeitwärts in phantaſtiſch traumhaften Erfindungen und in einer, freilich nun höchſt geiſtreichen, Welt von Arabesken abladet. Dieſes wilde Ranken haben wir ähnlich in der ſpäteren romaniſchen Architektur gefunden. In der Reformationszeit werden wir allerdings den Humor ſich tiefer in der geſchichtlichen Stimmung begründen ſehen; hier war er vorerſt als allgemeine Eigenſchaft zur Sprache zu bringen.

§. 727.

Der neue Geiſt legt ſich auch hier zuerſt in die aus dem Alterthum überlieferten Reſte plaſtiſcher Form und weiß, indem er dieſelben in raſchem Fortſchritte mit innerem Leben beſeelt, eine harmlos liebevolle Gemüthswelt mit der Rundung und fließenden Weichheit der Form zu verſchmelzen, die ſich zum Theil noch auf jene Erbſchaft gründet. Die höchſte Stufe in dieſer Richtung erreicht die Kölner-Schule. Von jenem zwieſpältigen Charakter (§. 726) iſt noch nichts ſichtbar. Allein in dieſem, trotz der Wärme, die bereits das Colorit entwickelt, und trotz den erſten Anſätzen beſtimmteren Individualiſirens faſt körperlos idealen Style, der des fruchtbaren Gegenſatzes einer andern, mit männlicherem Geiſt in die Wirklichkeit greifenden Schule entbehrt, iſt das ächt Maleriſche ſo ſchwach ausgebildet, daß er von einem folgenden, ſtatt ihm ein Gegengewicht zu geben, verdrängt wird.

Wir eilen an dem Spätrömiſchen oder Altchriſtlichen, der Zeit der Geltung jener geſunkenen antiken Typen, welche nach Deutſchland durch Carl den Großen verpflanzt wurden, ſo wie an dem Byzantiniſchen, das hier ebenfalls eindringt, mit der kurzen Bemerkung vorüber, daß ein Zug zum national Individuellen, Porträtartigen, ſo wie zur Arabeske ſchon in dieſer frühen Zeit merklich hervortritt, und überblicken die Epoche des raſchen Anſteigens bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Fortſchritte geſchahen ſchneller, als in Italien; jene erſte Strömung von Leben und Seele, von Affect, bewegter Gebärdenſprache, Aufmerkſamkeit auf Culturformen, welche in die erſtarrten antiken Typen eindringt und den ſogenannten romaniſchen Styl gründet, beginnt ſchon im Anfange des zwölften Jahrhunderts, während Duccio und Cimabue erſt am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten auftreten; die zweite Stufe, neuerdings die germaniſche genannt, auf welcher die erſchloſſene Gemüthswelt des Mittelalters die Formen, worin zwar immer noch ein Reſt antik plaſtiſchen Gefühls ſich erhalten hat, tiefer, inniger beſeelt, und welche in Italien durch die Schule des Giotto in Florenz und die Schule von Siena im vierzehnten Jahrhundert dargeſtellt wird, beginnt in Deutſchland ſchon im

Digitized by Google

dreizehnten, erreicht aber ihre Höhe allerdings erſt im Anfang des fünfzehnten. Verfolgt man nun dieſe Linie, deren zweiter Abſchnitt am reinſten in der Kölner-Schule ſich darſtellt, bis zu dem Dombilde des Meiſters Stephan, ſo glaubt man, es fehle nur ein Schritt, um eine Blüthe zu erzeugen, in welcher das Plaſtiſche und das Maleriſche ähnlich wie in Italien, nur mit mäßig erhöhterer Wärme des letzteren Elements, ſich verbinden werde. Da iſt noch nichts von dem Eckigen, das wir gewohnt ſind als identiſch mit der nordiſchen Malerei anzuſehen; weiche Linie, Welle und Rundung der Form, fließendes Gewand iſt aus der antiken Ueberlieferung mit zartem und harmoniſchem Gefühle bewahrt und für das neue Bedürfniß verwendet. Dieſes geht auf den innigſten Ausdruck einer kindlich frommen Seele ohne jenen Bruch und Widerſtand des Eigenwillens, von dem zu §. 726 die Rede geweſen; die reinſte Holdſeligkeit, Seelengrazie, nur naiver, deutſch herzlicher, als im entſprechenden italieniſchen Style, legt ſich mit lieblichem Neigen und Beugen in dieſe harmoniſchen Linien. Es iſt das im beſten Sinn ſentimentale, „frauenhafte“ Ideal des Mittelalters; Hotho nennt treffend dieſe ſüße Bildung einen Styl der Seelenplaſtik. Die Farbe iſt voll Licht und Schmelz, zur individuellen Beſtimmtheit nationaler Geſichtszüge ein noch leichter Anſatz und ebenſo ſchon die Neigung zu liebevoller Aufnahme des Anhängenden und Umgebenden ſichtbar. Nach der Innigkeit des Ausdrucks betrachtet, iſt nun dieſer Styl ächt maleriſch, wie der ſieneſiſche, dem er entſpricht; nach der Weichheit und Rundung der Form aber iſt er zugleich plaſtiſch und die letztere Seite kehrt ſich, wenn man ihn als Glied in der deutſchen Kunſtgeſchichte faßt, hervor, weil hier ſofort das Maleriſche in der äußerſten Schärfe eintritt. In dieſem Sinne des Plaſtiſchen iſt er denn auch idealiſtiſch zu nennen, weil er den tieferen Griff in die Realität, die ſchärferen Sonderzüge der Lebensbedingungen ſcheut und ſeine Geſtalten wie luftige, reine Weſen in eine ideale Atmoſphäre hineinſtellt. Hier liegt denn auch ſein tiefer Mangel; die Schönheit der Farbe iſt da, aber es fehlt ihre modellirende Kraft, die Tiefe des Schattens, das Verſtändniß der Formenaufzeigenden Bedeutung des Lichts. Es fehlt aber auch in der Zeichnung das Verſtändniß der Form nach der Seite der Kraft und Beſtimmtheit, es fehlt das Männliche, insbeſondere iſt das Bein nicht verſtanden. Aller ſpezifiſch fromme Styl kommt mit dieſem Bewegungsorgane nicht zurecht, wie es noch heute bei allen ſpezifiſch Frommen mit dem Setzen der Beine wunderlich beſtellt iſt. Stände nun dieſem Styl in organiſchem Gegenſatz eine Schule wie die des Giotto gegenüber, plaſtiſch im Streben nach Beſtimmtheit der Zeichnung, maleriſch in der Entfaltung des Affects, der Bewegung, ſo öffnete ſich die Ausſicht, daß die Gegenſätze in befruchtender Wechſelwirkung fortſchreiten werden; vermöge jenes ſeelenvollen Ausdrucks

in der weichen und runden Zeichnung würde es aber dabei bleiben, daß im Unterſchied von Italien der ächt maleriſche Styl die erſte, größere Rolle ſpielte und von einem entgegengeſetzten zum ſanfteren Adel der Form nun auch die Kraft derſelben, die Energie, zum Lyriſchen das Dramatiſche lernte und in ſich aufnähme. Allein ſo iſt es nicht; es bilden nicht etwa die Nürnberger mit ihrem ſchärferen Formſinn einen gleichzeitigen, ergänzenden, compacten Gegenſatz, wie dort die Florentiner, ſondern ſie haben in dieſer Epoche auch noch den milden, weichen Styl und nachher tritt, wie wir ſehen werden, jene Eigenſchaft nicht in der Weiſe hervor, daß ſie mit dieſem ſich verſöhnte. Und ſo, obwohl die bezeichneten Eigenſchaften maleriſch waren, wird dieſer Styl, im Uebrigen plaſtiſch ohne Kraft, von einem im engſten Sinne maleriſchen, der dieſen Reſt plaſtiſcher Schönheit, welcher ſich da und dort noch regt, aber nicht zur rechten Zeit ſich zu ſtärken gewußt hat, nothwendig verſchlungen. Das Leibhafte dringt herein über die zarte, liebliche Geiſterwelt, der es zu ſehr an Fleiſch und Knochen gebricht, um gegen die Herbe und Schärfe ihres Gegners zu kämpfen und ihm einen Theil ihrer Schönheit aufzunöthigen.

§. 728.

Der in §. 727 geſchilderte Styl wird in Flandern durch den Erfinder der Oelmalerei, Hubert van Eyck und ſeinen Bruder Johann gegründet. Die Grundbedingungen des maleriſchen Verfahrens ſind raſch zu großer Reife durchgebildet, die Sorgfalt der Ausführung iſt miniaturartig. Die Schule ſchreitet auf der Grundlage treuen Naturſtudiums fort in Richtigkeit der Zeichnung, Vollendung der Farbe, Vielfältigkeit des Ausdrucks, völligem Hereinrücken der mythiſchen Stoffe in die Wirklichkeit, aber der nothwendige Schritt zu neuer, tieferer Aneignung des antik plaſtiſchen Formſinns bleibt aus und ſo verſtärken ſich im Fortſchritt auch alle Mängel dieſes Styls; insbeſondere dringt das Eckige in die Zeichnung ein.

Die Entdeckung oder entſcheidende Verbeſſerung des Oels als Bindemittels iſt das techniſche Motiv, wodurch die Malerei ſo raſch erſtarkt und ſo früh (ſchon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) dieſe wunderbare, farbenglühende, kryſtalliſch gebildete Blume treibt. Der Drang zur Wirklichkeit, zum vollen Scheine ruft mit der Herrlichkeit und Intenſität der Farbe ſchnell die Modellirung, die Linear- und Luftperſpective, das Studium der Reflexe, Spieglungen, der Geheimniſſe des Incarnats zur Reife. Wir haben den innern Geiſt, Auffaſſung, Styl nicht weiter zu ſchildern, ſondern nur einzelne Züge zu dem gegebenen Bild hinzuzufügen. Hubert hat bekanntlich noch weichere, rundere, breitere Formenbildung,

Digitized by Google

doch nur theilweiſe, in den mehr ſtatuariſch behandelten Figuren, er ſelbſt geht ſchon zu der Schärfe der naturaliſtiſchen und individualiſirenden Behandlung fort, die aber allerdings Johann noch weiter treibt. Dieſer vorzüglich führt die Härte des Bruchs auch in die Faltengebung hinaus und begründet den eckigen, winklichen Faltenwurf, der, ein treuer Widerſchein der Tendenz zur Ecken- und Spitzenbildung in der Baukunſt, von nun an bleibt. Die Herbe der Charakterbildung geht aber noch nicht ſo weit, wie nachher in den deutſchen Schulen und die Phantaſtik des Humors beſchränkt ſich bei den weiteren Meiſtern, wo ſie eintritt, auf die Teufelsfratzen. Die Compoſition, bei Hubert noch mehr ſymmetriſch, architektoniſch, durch ſymboliſchen Mittelpunct bedingt, entfaltet ſich naturgemäßer, reicher, bleibt aber im Vergleiche mit den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts immer gebunden. Kühnere Befreiung derſelben erlaubte ſchon die unendliche Sorgfalt im Einzelnen nicht. Jetzt nämlich ſteigert ſich dieß liebevolle Eingehen, das ſchon in der Kölner-Schule begann, bis zu jener mikroſkopiſchen Behandlung, von welcher zu §. 726 die Rede geweſen iſt. Man erkennt daran den Urſprung des ganzen Styls aus der Miniatur-Malerei. So konnte bei der Verbreitung deſſelben allerdings nicht fortgemalt werden, da würde man nicht fertig. — Die Fortſchritte durch die Schüler, namentlich Roger von der Weyden, Hans Memling, bezeichnet in der nöthigen Kürze der §.; es ſind Fortſchritte nach allen Seiten und die Schule leiſtet, da ſie durch keine gegenüberſtehende ergänzt wird, ungleich mehr, als die umbriſche, in Mannigfaltigkeit der Charaktere, Bewegungen, Seelenzuſtände, figurenreicher mythiſcher Handlung, Durchbildung der Farbe zum reinſten Schmelz, Sättigung, Bewältigung ihrer Stoffartigkeit bis zum Verſchwinden jeder Spur der Pinſelführung. Das Alles führt jedoch immer nicht zur Löſung des Formenſinns; er bleibt gebunden. Das Naturſtudium fehlt nicht, aber das Studium der Antike, oder, wenn man will, das Naturſtudium an der Hand der Antike. Hier bleibt ein Maſaccio aus, der nicht nur richtig, ſondern ſchön modellirt und das ſchön Modellirte in freie und ſchöne Bewegung ſetzt, indem er ſowohl die Antike, als die Natur befragt, hier überhaupt eine florentiniſche Schule. Die flandriſche hat wohl einen Theil deſſen, wodurch dieſe ſich hervorthat: die Sicherheit der Zeichnung, die Ausbildung jener Grundmomente des techniſchen Verfahrens, die Charakteriſtik, Bereicherung des Ausdrucks, Ausdehnung der Handlung, und ſie hat noch mehr, denn die Oeffnung der Landſchaft, die Einführung des Sittenbildlichen, des Hiſtoriſchen verdanken die Florentiner zum Theil ſelbſt den Flandrern; aber die Florentiner haben das Alles auf Grundlage des plaſtiſchen Sinnes und der fehlt dieſen Niederdeutſchen. Es bewährt ſich, was wir ſchon zu §. 726 angedeutet haben: jene Nachwirkung des erſten Einfluſſes

Digitized by Google

antiker Form, wie ſie in der Kölner-Schule noch ſichtbar iſt und wie ſie ſelbſt bei Hubert anfangs noch zu Tage tritt, hatte nicht hingereicht; ein neuer, tieferer Trunk aus der Quelle that Noth, der ſchwerfälligen deutſchen Natur doppelt Noth, und er blieb aus. Wohl zu bedenken iſt freilich, daß die Verſchmelzung unendlich ſchwerer ſein mußte, wo das Maleriſche in ſolcher Strenge Prinzip war. Die Gegenſätze ſtehen hier auf ihrer Spitze; der Uebergang vom einen zum andern, das Amalgam, das ein Drittes aus beiden bilden ſoll, iſt keine einfache Aufgabe, ſondern eine weitſchichtige und von langer Hand; vorerſt konnte jenen haarſcharfen Individualiſten das Prinzip des directen Idealismus nur etwas völlig Fremdes ſein, für das ſie kein Organ hatten. Nur auf gewiſſen Puncten gieng der rundere Fluß und die gelöstere Anmuth der Form auch ihnen nie ganz aus: das iſt insbeſondere die Darſtellung weiblicher Seelenſchönheit, vor Allem in den Madonnen. Hier blieben ſie idealer und ein Memling bezaubert ſo tief und innig, als ein Pietro Perugino.

§. 729.

Der beſtechenden Kraft, womit dieſer Styl ſich über Deutſchland ausbreitet, kann die Erinnerung plaſtiſcher Formen und der offnere Sinn für dieſelben, der ſich namentlich im Süden in einer breiteren, runderen, fließenderen Darſtellung kund gibt, nicht widerſtehen; die miniaturartige Behandlung wird aufgegeben, aber nun die Schärfe der Charakteriſtik bis zur Ueberladung phantaſtiſchen Humors und die Härte des Umriſſes noch mehr in das Eckige getrieben.

In Köln, Weſtphalen, Franken, Schwaben ſehen wir überall jenen Styl, der im Zuge ſchien, die altchriſtliche Reminiscenz der Antike, den weicheren Fluß der Form fortzubilden, plötzlich abgebrochen und nur, wie bei den Niederländern ſelbſt, in das Gebiet des weiblichen Ideals gerettet, während die Männerwelt immer knorriger, zackiger, naturaliſtiſcher im gemeinen Sinne wird und die Verzerrung ſich vorzüglich auf die Widerſacher Chriſti wirft. Die Nürnberger hatten in ihrem nüchternen, heiteren, ſchlicht bürgerlichen Sinne, der mit ſcharfem Auge auf die Form gerichtet war, etwas von den Florentinern, aber H. Wohlgemuth übt nur eine ſchwankende Reaction vom Boden jenes runderen Formenſinns und gerade in ſeiner Schule wird der knorpelige Abſprung des Umriſſes, die Caricatur des Böſen recht zur ſtehenden Gewohnheit. Am ſtärkſten iſt der Sinn für die Welle der Schönheit in den ſüddeutſchen Malern und er verbindet ſich mit einem ungleich blühenderen Farbenſinn. Hans Holbein (der Vater), Martin Schön, Zeitblom bewahren eine milde Anmuth, eine edle Würde und feierliche Hoheit, die tiefe Empfindung legt ſich offen

Digitized by Google

und heiter in breitere vollere Form, während eine durchgefühlte Farbe, die öfters ſelbſt der venetianiſchen morbidezza im Fleiſch nahe kommt, den warmen Lebensſinn ausſpricht; aber wie ein Dämon bricht doch auch bei ihnen überall wieder das Formloſe mit ſeinen Ecken, Zacken und Grillen durch. Es geht dieß ganz in das Widerliche; Zeitblom z. B. hat würdige und ſchön angelegte Köpfe, aber ihn plagt der Kobold, eine höchſt alberne Anſchwellung der Naſenwurzel ſtehend anzubringen, ja es kann ihm einfallen, auf allen Feldern eines Hochaltars rothe Naſen mit Conſequenz durchzuführen. Neben edlerer weiblicher Form ſpreizt ſich, wo eine trotz dem eckigen Gefälte ernſt und voll entwickelte Gewandung ſie nicht deckt, die männliche Geſtalt in den Schulen aller Orten wie ein hölzerner Sägebock. Große Phyſiognomiker ſind ſie Alle; dieſer Zug ergibt ſich zwar aus der allgemeinen Charakteriſtik des deutſchen Styls, aber wir müſſen ihn hervorheben, um ihn im Folgenden mit verſtärktem Accent wieder aufzunehmen. Uebrigens gehen auch die ſüddeutſchen Meiſter zur komiſchen Löſung des Widerſpruchs fort und übertreiben das Komiſche in jenen Feinden und Peinigern Chriſti zur Verzerrung.

§. 730.

Am Ausgange des Mittelalters erwächst auch in Deutſchland eine Blüthe, welche vollendet zu nennen wäre, wenn nicht der unäſthetiſche Bruch zwiſchen Inhalt und Form auch jetzt ungetilgt bliebe, ja gerade vielmehr als Manier ſich feſtſetzte, während jene Löſung durch das Komiſche (vergl. §. 726), nun genährt durch die Stimmung der Zeit, eine Fülle reicher, aber auch grillenhafter Erdichtungen der Phantaſie und des Humors erzeugt. Der eindringende Humaniſmus wirkt nicht nach der äſthetiſchen Seite, die Reformation entzieht der Kunſt den größten Theil des Mythenkreiſes und ſchließt doch die urſprüngliche Stoffwelt, auf welche die deutſche Malerei durch ihren innerſten Charakter, durch den nun in ſeiner ganzen Reinheit ſich bewährenden Geiſt ſchlichter Treue und Wahrhaftigkeit beſonders nachdrücklich berufen iſt, nicht unmittelbar in entſchiedener Weiſe auf.

Der italieniſch plaſtiſche Styl hat in dieſer Periode, die zu den geiſtig fruchtbarſten Momenten der Menſchheit gehört, ein Höchſtes, ein Abſolutes erreicht, der maleriſch deutſche nicht; denn jener hat ſich das Maaß des Maleriſchen angeeignet, deſſen er fähig iſt und bedarf, dieſer hat ſich das Maaß des Plaſtiſchen, das ihm noth thut und das er erträgt, nicht angeeignet. Jener zeigt daher einen wirklichen Abſchluß, dieſer weist im beziehungsweiſen Abſchluß hinaus auf eine Zukunft, wo die tiefe, aber grobe deutſche Natur nach einem langen, ſchweren Durch-

Digitized by Google

bringungsprozeß das claſſiſche Bildungsferment in ſich aufnehmen wird. Der Humanismus wirkt mehr ethiſch, als künſtleriſch; die Fabeln des Alterthums erfreuen wohl, bilden aber das Schönheitsgefühl nicht und nähren die Liebe zur Allegorie, die jetzt recht aufkommt und die Erfindung befruchtet, ohne zum qualitativ Schönen zu führen. Wahrhaft naiv ſind bekanntlich die mit claſſiſchen Namen getauften Studien Dürers und L. Kranachs nach dem Nackten. Die räumliche Ferne der Antike und der italieniſchen Kunſt bringt auch äußerlich ein Hinderniß hinzu. Der Fall in den gemeinen Naturalismus findet auch jetzt keinen Damm; ein Albrecht Dürer iſt darin ſo haltlos, als die Meiſter des fünfzehnten Jahrhunderts, und ſtellt die gemeinſten, albernſten Köpfe neben die charaktervollſten. Das Komiſche findet nun beſtimmtere Nahrung durch den Humor der Zeit, der die Illuſionen und Vorrechte des Mittelalters zerſetzt und verlacht, zugleich aber allgemein ſich zum erſtenmal ein deutliches Bewußtſein von den Widerſprüchen des Lebens gibt. Wir befinden uns nicht mehr ferne von Fiſchart. Aber dieſer Humor bedarf ebenfalls formelle Durchbildung und hat ſie noch nicht. So ſchlägt er denn gerade jetzt recht in Phantaſtik aus, ſei es in Erfindungen der eigentlichen Kunſt, ſei es im Zweige des Ornaments und der Arabeske. Er paart ſich wie bei Dante mit dem Geſpenſtiſchen, traumhaft Schauerlichen. Wir erinnern an Dürers Holzſchnitte zur Offenbarung Johannis, ſeine Compoſition: Ritter, Tod und Teufel und And., an ſeine von Erfindung ſprudelnden Randzeichnungen, an die mährchenhaft wunderſamen Compoſitionen L. Kranachs, an die Todtentänze, beſonders H. Holbeins, an die immer noch beliebten Caricaturen der Widerſacher Chriſti bei Allen. Es iſt immer der deutſche Geiſt mit ſeinem tiefen Berufe zur Komik, mit ſeiner tiefſinnigen Traumwelt und mit ſeinem Eigenſinn, die edelſten Kräfte da walten zu laſſen, wo ſie nicht hingehören, und eine Fülle von Leben in phantaſtiſche Ranken zu treiben, ſtatt als organiſchen Bildungstrieb im Mittelpuncte der Kunſt wirken zu laſſen; es iſt die Abſonderlichkeit, die „Schrulle", die wir ſo ſchwer los werden. Was nun aber früher nur ein ungeläutertes Fühlen war, das wird, da der Geiſt zu ſich kommt und doch nicht in die Zucht der reinen Form genommen wird, nun erſt eigentlich Manier. Dieß gilt vom Style ganz allgemein und abgeſehen von beſondern Einfällen und Erfindungen; die knorrigen Ausbiegungen der Linie in der Zeichnung menſchlicher Geſtalt, die unmotivirten Neſter und Knäuel eckig geknitterter und fahrig aufgerollter Falten werden bei vollkommenem Können, höchſter Meiſterſchaft der Zeichnung jetzt aus Grille, aus Caprice beliebt.

Die Reformation iſt im zweiten Theile des Syſtems mehrfach beſprochen. Wirft man die Schuld der Stockung, welche nun bald in der deutſchen Kunſt eintrat, auf ſie, ſo iſt, ſofern der Vorwurf ſich auf die

Digitized by Google

Verſtopfung einer reichen Stoffquelle beziehen ſoll, nur zu antworten, daß nicht zu viel, ſondern zu wenig reformirt worden iſt. Der Theil des Mythus, der ſtehen blieb, war zu arm für die Kunſt. Nationale Auffaſſung deſſelben, wie wir ſolche bei den Venetianern erwähnt haben, bringt im Einzelnen gewaltig durch, wie in A. Dürers vier Apoſteln, allein von keiner andern, reicheren Stoffquelle getragen, kann ſie aus dieſem Gebiete nur vereinzelte, geringe Nahrung ziehen. Und doch reicht der Reſt von Mythus hin, noch immer die urſprüngliche Stoffwelt zu verſperren. Es iſt mehr, als einmal, ausgeſprochen, daß die deutſche Malerei noch ungleich ſtärker, als die zur Reife gelangte italieniſche, zu dieſer Welt hindrängte; wir heben nur noch ausdrücklich den Geiſt der ſchlichten Wahrheit heraus, der ihren innerſten Kern, wie überhaupt den Kern des deutſchen Geiſtes, bildet. Die deutſche Natur ließ ſich nicht länger von dem äſthetiſchen Pathos der romaniſchen Kirche blenden, ſondern zerriß mit geſund grober Täuſchungsloſigkeit den prachtvollen Schleier. Dieſe Täuſchungsloſigkeit, Scheinloſigkeit war an ſich nichts weniger, als Feindſchaft gegen den freien Schein der Kunſt, wohl aber widerſtrebte ſie mit vollem Rechte der mythiſchen Kunſt und mit halbem Rechte dem idealen Pathos des plaſtiſchen Kunſtſtyls. Sie ſpricht mit einer kerngeſunden, tief lauteren Ehrlichkeit, einer rührenden Treue aus den Werken der großen Meiſter. Sie führte insbeſondere zu einer Komik, die wohl von jenem phantaſtiſchen Schößling zu unterſcheiden iſt, zu einer Komik, wo ſie hingehört, einer gemüthvollen, behaglichen Darſtellung der lieben, derben Natur, die dem Schnürbande, der geiſtlichen und weltlichen Ariſtokratie des Mittelalters entwachſen iſt und gelegentlich mit cyniſchem Bauern-Lärm ſich's wohl ſein läßt, vergl. §. 369. 471. Da war denn namentlich das gröbere, das gemüthliche, das komiſche Sittenbild gegeben, und doch kann es noch immer nicht zum Daſein als ſelbſtändiger Zweig gelangen. Es tritt nur vereinzelt in Handzeichnung, Kupferſtich, Holzſchnitt als ungetheiltes Ganzes auf, im Allgemeinen ſchließt es ſich auch jetzt noch an den mythiſchen Stoff und vernürnbergert die Studirſtube des h. Hieronymus, die Werkſtätte Joſephs. Auch die geſchichtliche Malerei ringt ebenſo vergeblich zum Daſein, alle Verſuche bleiben vereinzelt. Ein L. Kranach mit ſeiner tiefwahren Charakter-Zeichnung findet keinen Stoff, ſie zur dramatiſchen Handlung zu entfalten, und begnügt ſich mit Gruppen-Zuſammenſtellungen der Reformatoren: das Hiſtorienbild tritt theologiſch auf, wie die Reformation ſich in das Theologiſche verengte. — Gilt aber jener Vorwurf der Reformation als einer Bewegung der Geiſter überhaupt, ſo enthält er ein richtiges Urtheil, das kein Vorwurf iſt. Der Bruch mit dem Mittelalter forderte eine Energie des ſittlichen Geiſtes, neben welcher das intereſſeloſe Form-Intereſſe des Schönen nicht blühen,

Digitized by Google

nicht ſchwunghaft leben konnte. Aufgeſchoben war allerdings nicht aufgehoben. Aber die Kämpfe der Reformation mit dem Wahn und mit der Verſtockung im Haupte des Reichs, das die Aufgabe der Zeit nicht begrif, koſteten Deutſchland ſein Glück und als es Zeit war, daß die ethiſche Kriſis äſthetiſch nachwirke, war die reale Grundbedingung aller Kunſt, Wohlſtand, Lebensfreude, Nationalgefühl dahin. Darum war aufgeſchoben auf ſehr ferne Zukunft aufgeſchoben. Auf die ſpeziellen Hinderniſſe, Mangel an wirklicher Kunſt-Unterſtützung, großen Aufträgen, namentlich zu Werken der *Wandmalerei*, deren Wichtigkeit für die plaſtiſche Hebung des maleriſchen Styls wir erkannt haben (§. 693), die Einwirkung der techniſchen Erfindungen, die eine Fülle von Geiſt in die Illuſtration und Skizze ableiteten: auf dieß und Anderes kann hier nicht näher eingegangen werden; die letztere Erſcheinung iſt zu §. 694, 2. erwähnt.

§. 731.

Was auf der Grundlage meiſterhafter Technik zur Höhe geführt wird, iſt vor Allem die Phyſiognomik und Charakterzeichnung, was getilgt wird, der Mangel an Feuer und Bewegung. Während Albr. *Dürer*, ein Denker der Kunſt, wie Leonardo da Vinci, voll Reichthum der Erfindung, Tiefe des Gedankens und Gefühls, Tüchtigkeit und Wärme des Gemüths, hierin Bahn bricht, Luc. *Kranach* mit ſchlichterer Naivetät folgt, tritt in *Hans Holbein* ein Künſtler auf, der, noch feinerer Phyſiognomiker, wärmerer Coloriſt, als Dürer, ſich durch eine in der deutſchen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitsſinns auszeichnet und den erſten großen Schritt thut, den italieniſch plaſtiſchen Styl mit dem deutſchen zu vermählen, aber auf eine über die Natur beider Richtungen höchſt belehrende Weiſe zwiſchen beiden ſchwankt.

Der §. ſchickt voraus, was den großen Meiſtern gemeinſam iſt. Wir verweilen nicht bei der Vollendung der Technik an ſich, der nur die liebevolle, wahrhaft fromme Innigkeit des Fleißes gleichkommt. Die Phyſiognomik iſt der tiefſten Bewunderung werth; ſie übertrifft als Hauptſtärke des ſtreng maleriſchen Styls die italieniſche; getragen iſt auch ſie von der Reife, Tiefe, Gründlichkeit des Blicks, die in der meiſterhaften Ausübung der blühenden Porträtmalerei großgewachſen. Die Affectloſigkeit und Bewegungsloſigkeit der flandriſchen Schule war zum Theil ſchon von den deutſchen Meiſtern und Schulen der Uebergangszeit gebrochen, aber jetzt erſt fährt das volle Feuer der aufgeregten Zeit in die ſchüchternen Glieder der Kunſt und bewegt ſie leidenſchaftlich, doch ohne die Bewegung zu veredeln und ohne ſie in rein menſchlicher Handlung ſchwunghaft dramatiſch zu verwenden. — Der Umfang unſerer Aufgabe verbietet

Digitized by Google

uns, die Charakteriſtik Dürers und L. Kranachs, die der §. gibt, weiter auszuführen; nur bei Hans Holbein (dem Jüngſten) müſſen wir verweilen, weil ſeine Erſcheinung für den ganzen Grundgedanken dieſes Abriſſes der Geſchichte der Malerei von der tiefſten Wichtigkeit iſt. In ihm war etwas von Raphaels, von Göthe's Geiſt und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuſchungsloſe Wahrheit, unbeſtechliche Belauſchung des Wirklichen in den ſprechenden Zügen ſeiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbenſinn und harmoniſcher Formenſinn; in ihm konnte der Nation ein Shakespeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erſtehen. Er hat ſchon in ſeinen frühen Werken Figuren von einer Reinheit, einem gelösten, freien, entſchloſſenen Wurf, welche ganz modern gemahnen, als gehörten ſie einer Zeit, wo die nordiſche Kunſt durch die Alten und die Italiener ſich von ihrer Gebundenheit befreit hat. Er kannte die Italiener, Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael. Nun aber erwäge man beſtimmter, was wir ſchon zu §. 728 berührt haben: ein dem innerſten Weſen nach entgegengeſetzter Styl iſt in Deutſchland ohne alle Rückſicht auf den plaſtiſchen, italieniſchen vollkommen reif geworden, hat nicht in organiſchem Fortgange ſchrittweiſe von dieſem ſich angeeignet, was noth that; nun, ganz für ſich erſtarkt, öffnet er das Auge und findet den entgegengeſetzten Styl, das Erzeugniß eines grundverſchiedenen Naturells, ebenfalls völlig erſtarkt und reif. Da wird er ſich im Gefühle der unendlichen Schwierigkeit einer Verſchmelzung entweder ſpröde gegen ihn abſchließen, und ſo that Dürer, oder er wird in eine Schwankung gerathen, worin er bald ein Stück des andern Styls äußerlich in ein Ganzes der eigenen Auffaſſung hineinſtellt, bald mit vollen Händen und gänzlicher Selbſtentäußerung in jenen hineingreift, bald ihn wieder wegſtößt und ganz den eigenen, aller plaſtiſchen Schönheit fremden Wegen nachgeht, kaum ein einzigesmal aber ihn organiſch im Ganzen eines Kunſtwerks mit den Formen des eigenen Styls verſchmelzt. So verhält es ſich mit Hans Holbein. Das eine Mal findet man bei ihm zwiſchen hart und ſcharf naturaliſirten und individualiſirten, ächt deutſchen Figuren einzelne in der generaliſirenden Schönheitsnorm der Italiener gehalten; man fühlt, daß dieſe neben jenen flach, abſtract ideal erſcheinen, man fühlt, wie ſchwer es war, abzuwägen, wie viel denn nun von dem einen, wie viel von dem andern Styl zur richtigen Miſchung eines neuen, dritten ſollte gezogen werden; das andre Mal erſcheint er in allegoriſcher Compoſition ganz wie ein Giulio Romano; jetzt wirft er die plaſtiſch geläuterte Form wieder ganz über Bord und tritt als haarſcharf eckiger deutſcher Phyſiognomiker an uns; einmal aber weiß er ein Ganzes, und zudem aus lauter Bildniſſen componirt, in der wundervollſten Verſchmelzung der gegenſätzlichen Style durchzuführen und erwärmt zugleich das innerſte Herz, den Menſchen im Menſchen, durch die reine

Digitized by Google

Menſchlichkeit, in welche er einen kirchlich mythiſchen Stoff umſetzt: ſo in der herrlichen Gruppe der Madonna und der Bürgermeiſterfamilie in Dresden. Aber er kann auf dieſem Wege nicht fortgehen, die Nation, die Zeit trägt ihn nicht, die erforderlichen Zweige der Kunſt ſind noch nicht reif zum Ausſchlüpfen und ſo wirft er ſich mit ſeiner plaſtiſch geläuterten Phyſiognomik zuletzt ganz auf das Porträt; von dieſer Seite haben wir die wunderbare Natur des Mannes ſchon zu §. 708 beſprochen. — H. Holbein ſteht allerdings nicht ganz allein; in der fränkiſchen Gruppe der Schüler Dürers und verwandter Richtungen leuchtet M. Grünewald mit ſeinem tieferen Gefühl der Grazie hervor, in Ulm eignet ſich der offene, milde M. Schaffner italieniſchen Zug der Zeichnung an, der Gmünder Hans Baldung Grien zeigt vollere Formen und Kenntniß des Correggio; allein auch dieſe Männer ſtehen vereinzelt und der Sinn für die gereinigte Form hat in ihnen weit nicht die Kraft und Fülle wie in H. Holbein. So bleibt es dabei, daß es für eine wahre innere Verſchmelzung des nöthigen Maaßes plaſtiſcher Schönheit mit dem ſtreng maleriſchen Style zu ſpät und zu früh war. Unter wachſender ſittenbildlicher Behandlung der religiöſen Stoffe ſehen wir auch am Niederrhein ſeelenvolle Empfindung mitten in ſcharf individueller Umgebung ſich in anmuthvollere Form kleiden; wir erinnern an den Kölner Meiſter vom Tode der Maria (ſonſt mit Schoreel verwechſelt) und Andere; beſonders intereſſant aber wendet ſich die Sache in den Niederlanden, was zum Schluß noch ausdrücklich hervorzuheben iſt.

§. 732.

Zwei bezeichnende Erſcheinungen treten als Ausläufer dieſes Zeitraums in den Niederlanden hervor: die erſten Uebergänge zum reinen Sittenbild und zur Landſchaft, zugleich aber ſtatt einer organiſchen Fortbildung jener Einflüſſe des italieniſchen Styls eine völlig unfreie, des eigenen Geiſtes ſich entäußernde, leere Nachahmung ſeiner Formen.

Nicht eine letzte große Blüthe, die gewaltig auf ein neues Ideal hinüberweiſe, wie die venetianiſche Schule, bildet die in das ſechzehnte Jahrhundert tiefer hineinlaufenden Schlußpuncte dieſer Periode der deutſchen Malerei. Eine ſolche hätte ja nur in einer entſchiedenen, ſchwunghaften Wendung zu dem ſogenannten Profanen und in einer Läuterung des Styls zu reinen Formen beſtehen können. Jene Wendung tritt noch nicht ein, aber vereinzelte merkwürdige Uebergänge, und zwar da, wo ſpäter die betreffenden Zweige zuerſt aufblühen ſollten: in Flandern und Holland. Merkwürdiger Weiſe wirft ein und derſelbe Künſtler, der im

Digitized by Google

Kirchenbilde noch voll tiefen Gefühls iſt, der zugleich anfängt, die Geſtalt aus jenem falſchen Verhältniſſe, worin die maleriſche Umgebung einen zu großen Theil des Intereſſes ihr entzog, abzulöſen und für ſich als einen Gegenſtand reinen Formſtudiums zu behandeln, Qu. Meſſys, zuerſt das Sittenbildliche aus der Verbindung mit dem Mythiſchen heraus und ſtellt es nicht nur ſelbſtändig, ſondern auch, wie dieß nach unſerer früheren Bemerkung bei ſo manchem Andern, was die frühern deutſchen Maler Aehnliches componirten, nicht der Fall war, in völliger Farben-Ausführung hin. In Holland nimmt Lucas von Leyden die entſchiedene Wendung nach dem Sittenbilde, doch ebenfalls mehr als Kupferſtecher. Später ringt in kindlichem Gewande die Landſchaft zur Selbſtändigkeit; ein Patenier, Herry de Bles überliefert dieſe Anfänge den Holländern des ſiebzehnten Jahrhunderts zur Fortbildung. — Höchſt belehrend aber iſt die andere Erſcheinung: ſie bewährt vollends, was wir von der tiefen Schwierigkeit der richtigen Aneignung des Italieniſchen geſagt haben. Man wollte daraus recht Ernſt machen und ſtatt einer Verſchmelzung entſtand eine Entäußerung deſſen, was der deutſche Styl tief berechtigt Eigenes und Großes hatte, eine Aneignung des Fremden ohne deſſen Seele und Größe, ein lebloſer Idealiſmus der Form. Die Mabuſe, die Bernhard van Orley, Coxcie, Schoreel, Hemskerk waren keine ſchlechten Talente im ſtreng maleriſchen Style geweſen, aber in der Schule der Italiener werden ſie leere Formaliſten; ſie werfen die ſcharfe Naturtreue und Phyſiognomik weg, weil ihr die Schönheit fehlt, und ergreifen die Schönheit ohne Lebenswärme. Dieſe Verirrung bezeichnet nach der einen Seite das Ende unſerer Periode, nach der andern iſt ſie die negative Vorbedingung der großen Entwicklungen der folgenden. So werden wir ſie wieder auffaſſen.

γ. Die moderne Malerei.

§. 733.

Italien tritt an den Anfang der Geſchichte der modernen Malerei mit einer neuen Lebensregung, welche ein Bild und Vorſpiel der künftigen Gegenſätze und Entwicklungen darſtellt. In der Auflöſung ſucht der Eklekticiſmus den reinen Styl zu retten und begründet die akademiſch correcte Kunſtbildung; ihm wirft ſich der Naturaliſmus entgegen, führt das Maleriſche in der Form leidenſchaftlich großartiger Wildheit ein und eröffnet das ſelbſtändige Sittenbild und die Landſchaft. Die letztere wird von bedeutenden franzöſiſchen Talenten im Sinne des hohen Styls zur heroiſchen Form ausgebildet.

Digitized by Google

Die italieniſche Kunſt hat eine ſolche Stärke normaler Lebenskraft, daß ſie an der Schwelle des eigentlich Modernen, am Ende des ſechzehnten und Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts, noch einen bedeutenden Sproſſen treibt und vorbildlich das Thema hinſtellt, das von nun an auf höheren Stufen, in verſchiedenen Formen durchgeſpielt wird. Der plaſtiſche Styl nämlich, an und für ſich ſchon der Träger der Diſciplin für den maleriſchen, muß ſich jetzt mit einem neuen Momente verbinden: er muß ſich aus dem Verfalle, der Willkühr, der Manier — die wir nicht weiter ſchildern — aufraffen und daher auf ein förmlich geregeltes Kunſtbewußtſein, auf Methode im Unterricht gründen: er wird akademiſch (vergl. §. 522). Das Akademiſche mit ſeinem Guten und ſeinem Uebeln (dem Formaliſmus und Mechaniſmus) iſt bereits durch und durch modern. Dem Inhalte nach ſind die Begründer dieſer neuen Form, die Caracci in Bologna, Eklektiker. Freilich iſt dieß nicht abſtract zu nehmen: ein Auszug der Vorzüge aus den verſchiedenſten Meiſtern und Schulen wird zwar als Ideal hingeſtellt und daraus muß eigentlich ein todtgebornes, ſchattenhaftes Product entſtehen, aber das Leben läßt ſich nicht zerſchneiden: auch dieſe formaliſtiſchen Idealiſten haben Theil an dem kräftigen Naturaliſmus, der gleichzeitig in Italien auflebt und ſich ihnen entgegenwirft; es fehlt den Reſtauratoren, die nicht nur in Bologna, ſondern in mehreren Städten Italiens auftreten, neben der markloſen Sentimentalität, die aus den correcten Formen ſpricht, doch in vielen ihrer Werke keineswegs an Fülle und Wärme des Lebens. Trotzdem müſſen die Gegenſätze für den Begriff klar geſchieden werden. Dem Stoffe nach iſt der Eklekticiſmus weſentlich noch mythiſch und allegoriſch, nur in der Landſchaft zerfließt auch nach dieſer Seite der Gegenſatz der Richtungen: Annibale Caracci und Dominichino ergreifen dieſen Zweig, auf den wir jedoch erſt bei der entgegengeſetzten Gruppe eingehen. Dieſe wirft denn gegen die Kälte und Abſtraction der Eklektiker den Naturaliſmus als Prinzip auf. Mit dieſem Worte verbindet ſich nun ein neuer Begriff. Bis jetzt haben wir unter demſelben zunächſt eine berechtigte Seite des ächt maleriſchen Styls, dann aber auch eine Verirrung deſſelben, ein wahlloſes Aufgreifen gemeiner empiriſcher Formen verſtanden. In dieſen italieniſchen Naturaliſten tritt nun allerdings das Maleriſche mit einer Gewalt und Ausdrücklichkeit auf, wie bis dahin in Italien noch nie; aber es tritt nicht rein auf, der Naturaliſmus greift nach gemeinen Formen. Das Neue jedoch beſteht darin, daß dieſes Aufgreifen nicht in naiver Weiſe geſchieht, wie wir es bei den Deutſchen fanden, ſondern prinzipiell als Loſungswort in der Oppoſitionsſtellung gegen eine froſtige Stylregel und ihren Schulzwang. Es iſt ein grundſätzlich ſtylloſes Verfahren, das die rohe, die wilde, gemeine Natur mit kecker Fauſt dem

Digitized by Google

hohlen Ideal entgegenwirſt. Eigenthümlich verwickelt ſich nun der energiſche Drang zum ächt Maleriſchen, der dieſer zur Maxime erhobenen Verwilderung zu Grunde liegt. Er äußert ſich namentlich in der leidenſchaftlich bewegten Stimmung und ihr entſprechend im Colorit. Dieſes hatte ſeit dem beginnenden Verfalle mit den Effecten der ſtarken Schattenmaſſen im Gegenſatze gegen grell einfallende Lichter geprahlt; das nehmen die Naturaliſten von den früheren Manieriſten auf und verwenden es, namentlich ein Caravaggio und Ribera lo Spagnoletto, für jene Stimmung, die beſonders unheimliche nächtliche Scenen liebt; allein im Verlaufe erwirbt ſich dieſe Gruppe, vor Allen Salvator Roſa, das Verdienſt einer hohen Durchbildung des Colorits im beſten künſtleriſchen Sinne des ächt Maleriſchen. Die Wildheit der Formengebung geht nun zunächſt in demſelben Zuge, ſie iſt ein Mißbrauch der Freiheit, die das Maleriſche von der ſtrengen Linie der Schönheit entbindet; allein es iſt darin doch gar nichts von jener Art der Formloſigkeit, die den Deutſchen anhieng; vielmehr zeigt ſich darin ebenſoſehr ein verwilderter plaſtiſcher Sinn. Eigentlich iſt es ein Rückgriff auf die ſogenannte ſtarke Manier, die als Ausartung deſſen eingeriſſen war, was in M. Angelo noch Größe und Genialität war. Dieſe alten Weiber und Männer mit ihren runzlichten, aber maſſenhaften Gliedern, dieſe Zigeuner und Zigeunerinnen, Hexen, finſteren Kriegsknechte, falſchen Spieler und Mörder in greller Beleuchtung ſind doch Abkömmlinge, liederliche Nachkommen jenes im plaſtiſch hohen Style gezeugten Rieſengeſchlechts. Alſo eine neue, noch einmal ſich verwickelnde Wiederholung und Veräſtung der Stylgegenſätze innerhalb der ſich bekämpfenden Seiten. — Dagegen iſt nun neu und ein ungetheilt ächt maleriſcher Schritt die Schöpfung des ſelbſtändigen Sittenbilds, insbeſondere des Schlachtbilds — Alles freilich in der einen Richtung der leidenſchaftlich aufgeregten Zeit — und der Landſchaftmalerei. In der letztern jedoch tritt wieder der Umtauſch der Prinzipien ein: der Naturaliſmus ſelbſt geht von einer mehr romantiſch wilden Form mit entſprechender Staffage zum hohen Style der ſog. heroiſchen Landſchaft über durch den genialen Salvator Roſa. Hier aber treten jene in Italien lebenden, vom Gefühle ſüdlicher Natur und ſüdlichen Styls durchdrungenen Franzoſen ein: Nicol. Pouſſin, Caſpar Pouſſin, Claude Lorrain, und führen den plaſtiſchen Styl der Landſchaft auf die Höhe der Idealität, der reinſten Verklärung der Form im Zauber des Lichts.

§. 734.

Auf höherer Stufe und vom Boden des ächt Maleriſchen übernimmt ein Stamm der deutſchen Nation, der niederländiſche, den Kampf gegen den

Digitized by Google

Froſt des direct idealen Styls und eröffnet in poſitiver Entſcheidung den Entwicklungsgang der modernen Malerei. Das erſte große Stadium dieſer Bewegung ſtellt ſich in dem Belgier Rubens dar, deſſen großartiger Naturaliſmus mit den mythiſchen Stoffen noch nicht völlig bricht, zugleich jedoch das Gebiet der reinen Wirklichkeit in Beſitz nimmt und unedle, aber im Geiſte des M. Angelo gewaltige Formen durch dramatiſches Feuer der Leidenſchaft und Handlung, ſo wie durch die Lebensgluth eines Colorits verklärt, das er insbeſondere am Muſter der Venetianer ausgebildet hat und wodurch er jener im nordiſch maleriſchen Style ſelbſt bis dahin herrſchenden falſchen Plaſtik des Umriſſes (§. 726) ein Ende macht.

Was die Venetianer vorbereitet, aber nicht durchgeführt haben, wozu die Deutſchen den höchſten Beruf zeigen, ohne es doch anders, als vereinzelt, in's Werk zu ſetzen, was auch jene italieniſchen Naturaliſten nur mangelhaft beginnen, das übernimmt mit entſcheidendem, wiewohl noch nicht nach allen Seiten gleich vordringendem Schritte jener Stamm, der ſich jetzt von der Gemeinſchaft der deutſchen Nation abgeſondert und die Kämpfe, welche die Reformation hervorrief, glücklich überſtanden hat: die Niederländer. Das moderne Ideal der Malerei ſoll dem Stoffe nach die Tranſcendenz abwerfen und die reine Wirklichkeit in Beſitz nehmen, der Form nach dem ſtreng maleriſchen Style das richtige Maaß des plaſtiſchen beimiſchen. Der erſte Theil dieſer Aufgabe wird von den Niederländern erfüllt: es ſiegt der Geiſt der Immanenz, der Realität; der zweite Theil wird noch nicht erfüllt, in der außerordentlichen Vervollkommnung aller Momente des Maleriſchen, insbeſondere der Farbe, fehlt noch die Zumiſchung des reineren, höheren Formgefühls. Doch läßt ſich das in gewiſſer Beziehung in Frage ſtellen; wir kommen auf dieſen verwickelten Punct zurück. Es wiederholt ſich nun hier dieſelbe Gruppe, wie im vorh. §., zunächſt ſo, daß die Belgier zuſammen mit den Holländern, die der §. noch nicht ausdrücklich nennt, den Kampf gegen den nach Norden verbreiteten kalten, conventionellen Idealiſmus ebenſo übernehmen, wie jene italieniſchen Naturaliſten. Den Gegner brauchen wir nicht noch einmal zu ſchildern: es iſt jener geiſtloſe Formaliſmus der Nachahmung des reifen italieniſchen Styls, der in §. 732 aufgeführt iſt und in den Niederlanden immer weiter eingedrungen war (Franz Floris „der belgiſche Raphael" u. And.). Der Zorn dagegen ſchlägt nun in hellen Flammen durch und wirft abſichtlich mit dem ſteifen Zwang der todten Regel zuerſt auch das wahre Maaß zu Boden. Vergleicht man aber Rubens und ſeine Stylgenoſſen nicht mit jenem ihrem Gegner, ſondern unterſcheidet ſie von den Holländern, ſo haben ſie in dieſer Beziehung doch ſelbſt noch einen Reſt von Tranſcendenz und etwas von der Ariſtokratie des

Digitized by Google

hohen Styls, gegen deſſen kalte Epigonen der nordiſche Geiſt ſich nun aufmacht. So betrachtet nun wiederholt ſich die Oppoſition innerhalb dieſer Gruppe, indem die Holländer gegen den Styl des Rubens in noch ſpezialiſirterem Sinne das Maleriſche zum Prinzip erheben. — Rubens iſt Belgier, hier iſt romaniſches Blut in germaniſches gefloſſen und der Stamm iſt katholiſch geblieben, hat daher auch vom Stoff- und Stylprinzip des Romanenthums und ſeiner Anſchauung etwas behalten. Vom Marke der Erde genährt, von der Flamme des Lebens durchglüht, alles Geiſtes der ächt religiöſen Kunſt baar, gibt er doch ihren jenſeitigen Geſtaltenkreis nicht auf und nimmt mit Vorliebe zugleich ſeinen Flug in die fremde Luftſchichte der Allegorie. Dem Style nach iſt er Naturaliſt ähnlich wie jene Italiener, ſeine Formen ſind unedel, eigen iſt ihnen das ſchwellende Fett, dem man die Abſichtlichkeit der Oppoſition gegen das kalte Ebenmaaß der plaſtiſchen Linie nur zu gut anſieht; ebenſo nimmt er häßliche Leidenſchaft, Eckelhaftes und Widriges von Wunden u. dergl. im Zorne des Stylkampfes recht mit Willen auf. Wie aber die italieniſchen Naturaliſten doch auf das plaſtiſche Kraftbild des M. Angelo zurückweiſen, ſo und noch viel mehr Rubens. Nicht Adel der Linie, aber Adel der hohen Energie iſt in dieſen Formen, cyniſch ſtyllos ſtyliſirt er doch, und darin iſt er ſelbſt noch plaſtiſch. Daher naturaliſirt er zwar, aber er individualiſirt nicht, außer in ſeinen markigen, geſättigten, athmenden Bildniſſen. Noch mehr, als die Großheit an ſich, iſt es nun aber das Brauſen der Bewegung und Leidenſchaft, was uns über das Unedle der Formen wegreißt, und hierin iſt er nun durch und durch maleriſch; nirgends herrſcht mit ſolcher Kraft der maleriſche Wurf, wie in ihm, eine Windsbraut entfeſſelter Kräfte fegt durch ſeine Werke. Und dieſer Geiſt hat ihn trotz der feſtgehaltenen Tranſcendenz auf den Boden der Wirklichkeit geführt und zwar ihn zuerſt auf den Boden des rein geſchichtlichen Bilds in der vollen, der dramatiſchen Bedeutung des Worts. Hiemit kann auch nun erſt eigentlich die freie Compoſition aufkommen; im Mythiſchen herrſcht ja mehr oder minder ſtets eine architektoniſch geometriſche Anordnung. Raphael wurde der große Componiſt, weil er zur Handlung übergieng. Was Rubens als Anordner iſt, wie er die meiſt figurenreichen Maſſen beherrſcht, iſt bekannt. Das Sittenbild ſagt ihm nur zu in blutigen Jagden mit furchtbaren Thieren, in heißen Schlachten, und die claſſiſche Sage benützt er, um glühend üppigen Lebensgenuß, vollſäftige, ſtrotzende Luſt des Daſeins auszuſtrömen. Er beſchreitet auch das Gebiet der Landſchaft; es iſt nicht mehr die heroiſche, noch nicht die rein maleriſche, großer Styl und doch walten alle Mittel des Colorits und Helldunkels, um ein bewegtes Bild ſchaffender Urkräfte zu entrollen. Der Geiſt der Bewegung drückt ſich nun überhaupt nicht blos in der

Digitized by Google

Linie, ſondern ebenſoſehr in der Farbengebung aus und ſie iſt es denn hauptſächlich, wodurch Rubens ſeine ſtarken, aber unedlen Formen verklärt. Hier knüpft ſich der Faden zwiſchen dem Süden und Norden (vergl. §. 725 Anm. 1. 2.): Rubens iſt in der Farbe Schüler der Venetianer. Mit ihm erſt verſchwindet jene Art falſcher Plaſtik, die dem, doch ächt maleriſchen, deutſchen Styl eigen iſt: die Härte der Grenzen (§. 726). Wie der Umriß durch die ſchwungvolle Auffaſſung der Form bei ihm zuerſt prinzipiell und durchgängig das Eckige abſtreift (und darin erkennt man beſtimmt genug den Einfluß Italiens), ſo ſaugt nun auch techniſch die Farbe den Umriß auf, gibt ihm jene Lockerung, die ihm bei den deutſchen Meiſtern noch fehlte. So iſt Rubens im Norden der erſte eigentliche Maler. Seine Farbe iſt nun überhaupt, ſelbſt noch mehr, als bei den Venetianern, ein reif durchkochtes Ganzes; jene Conſumtion (§. 673) tritt bei ihm ein, aber ſie ſteht noch mit der Entſchiedenheit der Localfarbe im Gleichgewicht, Alles leuchtet von innen heraus, das Fleiſch heller mit röthlichen Reflexen, als bei den Venetianern, Alles fließt und ſchwimmt unbeſchadet der Kraft der Selbſtändigkeit im geſättigten Elemente des Tons und der Töne. — In ſeiner Schule mildert ſich der Styl zu größerer Zartheit durch Anton van Dyk, den empfindungsvollen Maler heiliger Scenen, den genialen Porträteur.

§. 735.

An die Venetianer und Rubens ſchließt ſich die ſpaniſche Schule, welche mit glühendem Myſticiſmus heiteren, realiſtiſchen Lebensſinn vereinigt (vergl. §. 475) und in beiden Richtungen, dort durch die Tiefe des ſubjectiven Ausdrucks, hier durch die Idealität des Humors im Sittenbilde das ächt Maleriſche ebenſoſehr, als durch eigenthümliche Fortbildung des Colorits erweitert.

Der §. erinnert in Kürze an jenen Dualiſmus im ſpaniſchen Geiſte, wovon bereits in der Geſchichte der Phantaſie die Rede geweſen, und deutet zugleich an, wie beide Seiten deſſelben nach dem ächt Maleriſchen hinwirkten. Die myſtiſche Gluth wirft ſich in der mythiſchen Sphäre vom Object auf die Anbetenden (vergl. Kugler, Handb. d. Geſch. d. Malerei S. 445) und arbeitet aus den innerſten Seelentiefen eine neue Welt wunderbaren Ausdrucks zu Tage. Der derbe Lebensſinn, der Sancho Panſa, dagegen wirft ſich auf das Sittenbild. Es vertheilt ſich dieß allerdings auch an verſchiedene Meiſter, denn Zurbaran iſt der Maler der Andacht, Murillo der Genremaler, aber die Trennung hebt ſich im Letzteren wieder auf, denn er iſt ebenſoſehr auch der Maler der unendlichen Schmerzen und ſeligen Verzückungen der Andachtglühenden Seele.

Digitized by Google

Freilich vereinigt er auch beide Extreme in der Weiſe einer Zeit, welche das Sittenbildliche noch nicht in einen beſonderen Zweig abzulagern wußte, wirft es zum Religiöſen, ſetzt die Madonna an's Spinnrad u. dgl., aber zugleich finden wir doch bei ihm in erſter Lebensfülle das reine Sittenbild, und zwar in einem Sinne behandelt, wodurch es zwiſchen das höhere, plaſtiſch ſtyliſirte und das derbere, humoriſtiſche ſich eigenthümlich in die Mitte ſtellt: die Situation, an ſich niedrig, wird durch den Geiſt ſüdlicher Schönheit, kummerloſer Seligkeit der Armuth in einer freigebigen Natur (vergl. Hegels ſchöne Charakteriſtik ſeiner Bettelknaben Aeſth. B. 1 S. 218. 219), in einen Aether reiner Idealität erhoben; eine Auffaſſung, welcher denn auch der größere Maaßſtab entſpricht. — Das Porträt blüht bei dieſen Spaniern in der Fülle der Lebenswahrheit, der geiſtreiche Blick erhaſcht den reinſten Phosphor der Perſönlichkeit. Wir nennen nur Velaſquez. Der Nachdruck, womit ſich dieſe Schule auf die Farbe wirft, zieht in lebendiger Individualiſirung der Form ſeine richtige Conſequenz, führt aber im Einzelnen, beſonders in den Falten, zu nachläßiger Zeichnung. Dieſe Farbe iſt in ihrer localen Wirkung nicht ſo blutwarm und von innen herausleuchtend, wie bei Rubens und den Venetianern, die Schwärze der italieniſchen Naturaliſten hat hier Einfluß gehabt, aber um ſo ahnungsvoller drückt ſich das mythiſch tiefe Stimmungselement in dem dämmernden, ſilberduftigen Schleier aus, der ſich wie ein dünner Flor um Alles legt.

§. 736.

Auf der zweiten Stufe ſtößt das proteſtantiſche Holland auch den letzten Reſt von Tranſcendenz und höherem, plaſtiſchem Schwunge der Form aus. Doch ſpaltet ſich die neue Richtung noch einmal: Rembrandt wendet einen Styl, der nur für Porträt und Sittenbild berufen iſt, auch auf größere, ſelbſt mythiſche Stoffe an, rechtfertigt jedoch in gewiſſem Sinne dieß Verfahren durch ein düſteres Pathos im Ausdruck und traumhaftes Helldunkel des Colorits. Die Kabinetsmaler dagegen leiten den im engſten Sinne maleriſchen Styl in ſein wahres Bett: Landſchaft, Thierſtück, Sittenbild, ſie werden die eigentlichen Begründer dieſer Zweige und retten vor dem allerwärts eindringenden falſchen und formaliſtiſchen Idealiſmus den ganzen Theil der wahren Stoffwelt, der ohne poſitiven Einfluß des plaſtiſchen Styls gedeihen kann.

Die Oppoſition gegen allen directen Idealiſmus der Form wird von Rembrandt bis zur Conſequenz des Cyniſmus vollendet, wovon ſein Ganymed Zeugniß ablegt. Wir dürfen ſtatt weiterer Ausführung auf die treffliche Charakteriſtik Kuglers verweiſen und an das erinnern, was zu §. 673 über ſein Colorit geſagt iſt. Faßt man Alles zuſammen, ſo ſteht

Digitized by Google

doch Rembrandt der Gruppe der Kabinetsmaler wieder ſo gegenüber, wie Rubens den Holländern insgeſammt. Jener „plebejiſche Trotz", jene „verhaltene Leidenſchaft", die „der finſtere Republikaner" in die bäuriſch rohen Formen legt, zuſammenwirkend mit der geiſterhaften Aufregung, die in ſeinem Colorit liegt, erſcheint als ein Pathos, das bei vollendetem Gegenſatz gegen alles Claſſiſche doch der hohen Erregung, die ſeine reinen Formen mit ſich führen, indirect auf ähnliche Weiſe verwandt iſt wie Shakeſpeare, der nichts von den Alten wußte und auf der Höhe der tragiſchen Bewegung doch ſo tief an ſie erinnert. Die Leidenſchaftlichkeit und Wildheit der Zeit, von der wir öfters geſprochen, hat in Rubens, ſeinen hiſtoriſchen Stücken und blutigen Jagden, und in Rembrandt den vollſten Ausdruck, dort in Form ſchwunghaften Ausbruchs, hier ſtill und geſpenſtiſch aufdämmernder Drohung, erhalten; es liegt aber in dieſem wilden Wurfe noch immer etwas von der Großheit des Styls im emphatiſchen Sinne des Worts, der ſich auch äußerlich im größeren Maaßſtab ausſpricht. Es wird nun endlich voller Ernſt daraus, daß die Malerei demokratiſch iſt (vergl. §. 655), aber Rembrandt iſt noch großartig drohender, die *Kabinetsmaler* ſind beruhigter Volksgeiſt, welcher der beſiegten Grandezza des Romaniſmus das breite Gelächter nachſchickt und zugleich ſchon wieder Zeit hat, feinere, behagliche, gebildete Sitte zu gründen. Zieht ſich nun hier jene Größe zur zierlichen **camera obscura** der Welt zuſammen, ſo iſt dafür auch mit voller Folgerichtigkeit die maleriſche Richtung als ein in's Schärfſte und Feinſte ausgebildeter Naturaliſmus und Individualiſmus in ihre wahre Sphäre eingetreten. Jetzt endlich hat der flandriſche Styl ſeinen wahren Ort gefunden: er iſt ſittenbildlicher und Landſchafts-Styl, er hängt ſich nicht mehr an die großen Stoffe des Mythus und drängt die handelnden Figuren aus dem Alleinbeſitze des Intereſſes, das ihnen gehört, er zieht ſie nicht mehr aus der Idealität, die ihnen als abſoluten Geſtalten gebührt, in die Bedingtheit des bürgerlichen Lebens herein, er verſchont ſie damit, indem er ſie aufgibt. Jenes Ganze wird *vertheilt*: die Theile ſuchen den Zweig, wo ſie als Ganzes ſich ausbreiten dürfen und ſollen. Aber Ein Stück findet keine Stelle, es geht leer aus: das iſt eben der Inhalt, der jenen abſoluten Geſtalten zu Grunde liegt, der hohe Gegenſtand. Da der Mythus gefallen iſt, ſo mußte freilich dieſer Gegenſtand ein anderer werden; an ſeine Stelle mußte dem Stoffe nach die geſchichtliche Malerei, dem Geiſte der Behandlung nach der höhere Styl treten, der plaſtiſchen Schwung in ſich aufzunehmen hatte, aber darum doch maleriſch bleiben konnte, und dieſer Styl hätte zugleich das grandioſere Sittenbild und die großartigere Landſchaft hervorbringen müſſen. Dazu hatten dieſe Holländer die Stimmung nicht und, weil ihnen dieſe fehlte, die Formen nicht. Sie konnten ſie nicht haben, denn alles reine Pathos, aller

Digitized by Google

höhere Stoff, aller edlere Schwung der Form war ihnen durch die Nachahmer der Italiener in ſo lügneriſcher Geſtalt entgegengetreten, hieng ſo innig mit der Welt des romaniſchen Geiſtes zuſammen, mit der ſie auch im bitteren Ernſte ſo eben auf Leben und Tod gekämpft hatten, daß ſie Alles, was dahin zeigte, ſchlechthin von ſich ausſtießen. Man nannte und nennt noch jetzt häufig dieſen Rückzug auf das Stück Welt, dem der maleriſche Styl in ſeiner abgeſchloſſenſten Eigenheit allein entſprach, ein Ausblühen, ein Ende. Das iſt er auch nach der einen Seite ſo wie das ähnliche Herabſteigen zu dem Realen das Ende der antiken Kunſt war. Allein als abſteigende Linie ſtellt ſich dieſer Gang nur dar, wenn man ihn vom Gipfel des Olymp überblickt; bedenkt man dagegen, daß an die Stelle des Olymp jene höheren Zweige rein menſchlich wunderloſen Inhalts treten ſollten, ſo iſt dieſe Erſcheinung Anfang, gewonnener feſter Boden, Baſis, Vorſtudie und die Linie führt von ihr zu einem neuen Gipfel. Hier iſt denn die Stelle, wo ſich der Schlußſatz des §. 715 geſchichtlich bewährt. Durch ihre Beſchränkung haben die Holländer ein ſchmales, aber ſicheres Stück Feſtland für die Zukunft gerettet aus den wachſenden Wogen des nun immer ſtärker andringenden falſchen, dem Stoff nach allegoriſchen, dem Styl nach theatraliſch antikiſirenden Idealiſmus. „Lediglich die Zerklüftung der Malerei in getrennte Fächer ſicherte in jenen Zeiten der allgemeinen Zerrüttung dem Realiſmus in der Landſchaft und im Genre ein Aſyl" (Teichlein a. a. O. S. 35). Wenn wir übrigens hier von einem im engſten Sinne maleriſchen Style reden, ſo darf doch nicht wieder an die Mängel des älteren deutſchen gedacht werden. So viel, als ſie für ihre Sphäre, für das gemüthliche Genre und die Stimmungs-Landſchaft brauchen, haben ſich die Holländer aus der Bildungsſumme der Zeit, worin das plaſtiſch Italieniſche doch ein gemeinſchaftliches Haupt-Capital war, allerdings längſt angeeignet; die Formenwelt, die ſie geben, verſtehen ſie vollſtändig wie die Brillantenwelt der entſprechenden Farbe. — Weiter gehen wir nicht ein; die Lehre von den Zweigen hat das Wichtigſte beſprochen, die einzelnen Meiſter zu charakteriſiren würde uns hier doch der Raum nicht geſtatten.

§. 737.

Das eigentlich Moderne tritt ein mit der grundſätzlichen Erhebung der antiken Form zur Muſtergebenden Regel, d. h. dem Claſſiciſmus, und den hieraus erwachſenden Kämpfen. Trotz der völligen Verkennung des ächt Maleriſchen iſt dieſer Durchgang den nordiſchen Völkern nothwendig. In erſter, abſtracter Weiſe übernimmt die franzöſiſche Kunſt die Einführung dieſes Prinzips. Im Rückſchlage gegen die Entartung eines früheren, ſchon an ſich

weniger methodiſchen, Claſſicismus in ausſchweifenden Prunk und Sinnenkitzel wird durch David das plaſtiſche Stylgeſetz des Alterthums zur ſtraffen Richtſchnur und zum mechaniſchen Schulzwang erhoben, zugleich aber durch die Stimmung eines theatraliſchen Pathos verfälſcht.

Wir haben folgende intereſſante Verſchiebung der Ordnungen vor uns: es iſt zunächſt die dritte von drei parallelen Gruppen, vor der wir ſtehen; jede der beiden erſten Gruppen enthält Action und Reaction: die erſte bilden die italieniſchen Eklektiker und ihre Gegner, die Naturaliſten; die zweite die Belgier und Holländer, von denen die letzteren ſelbſt gegen die Reminiſcenz von plaſtiſchem Formenpathos reagiren, die noch in Rubens iſt, ja ſogar gegen die düſtere Großheit Rembrandts; die dritte, bei der wir angelangt, zeigt zwar auch zwei Formen, aber Formen deſſelben Prinzips, das erſt noch weiter anſteigen und dann ſeinen Gegner finden ſoll. Dieß iſt die eine Linie der Betrachtung; nach der andern ſtehen dagegen die Belgier und Holländer als Ein Ganzes der geſammten erſten, italieniſchen Gruppe gegenüber, bilden das ächt maleriſche Gegenbild gegen ihre Anſchauung. Jetzt iſt die gegenwärtige dritte Gruppe nicht mehr eine von dreien, ſondern ſie eröffnet als erſter Satz, als Theſis einen neuen Gang. Und dieſe Beziehung iſt ſo einſchneidend, daß wir nun die beiden erſten Gruppen in eine Vorſtufe des modernen Ideals zu verweiſen haben, das im ſtrengſten Sinn erſt jetzt eintritt. Denn in der That beginnt das ächt Moderne erſt da, wo die nordiſchen Völker der neueren Zeit, um ſich von der Härte jenes Bruchs zwiſchen Inhalt und Form zu befreien (§. 467), zum erſtenmale bewußt, prinzipiell, ſtraff und in vollem, ganzem Schritte das antike Formgeſetz in ſich aufnehmen. Das war bisher nie geſchehen. Abſtract, einſeitig mußte dieſer erſte Schritt der volleren Aneignung ſein, wenn er entſchieden, radical ſein ſollte. In ſolcher ſchnurgeraden Weiſe konnte ihn aber nur dasjenige der nordiſchen Völker vollziehen, deſſen germaniſche Elemente ſich ganz in das herrſchende romaniſche eingeſchmolzen haben, denn romaniſch iſt eine ſolche generaliſirende Disciplin. Inzwiſchen haben wir nicht einen einfachen Schritt vor uns; in der Geſchichte der Phantaſie hat §. 476, auf den wir zurückverweiſen, vor Allem die Poeſie im Auge, die ihre claſſiſche Dictatur zur Zeit Ludwigs XIV in Einem Haupt-Tempo in's Werk ſetzte; in der Malerei ſind es zwei Momente: voran geht eine harmloſere, weniger ſtraffe Form des Claſſicismus, die mit Nicol. Pouſſin beginnt, und erſt in der Zeit der Revolution folgt die zweite, radicale Form, begründet durch David. Zu dieſem Begriffe des Radicalen gehört die weitere Beſtimmung, daß nicht nur auf die den Alten verwandten Maler Italiens, ſondern zur Quelle, zu den Alten ſelbſt zurückgegangen wurde. Dieß that allerdings ſchon

Nicol. Pouſſin, der an dieſem Muſter die kalte Strenge ſeiner antiken Formbildung und ſchulgerechten Compoſition ausbildete. Allein neben ihm her zog ſich eine andere Linie: Vouet hatte ſich an die italieniſchen Naturaliſten gelehnt, le Sueur gieng auf die Eklektiker, ſelbſt auf Raphael zurück; das Maleriſche war in der plaſtiſchen Richtung noch ſtark genug, jene Blüthe der heroiſchen Landſchaft zu erzeugen (§. 733); endlich aber bildeten ſich aus den claſſiſchen Nachwirkungen des Nic. Pouſſin, dem daneben fortlaufenden Naturaliſmus und der im zweiten Theile unſeres Syſtems geſchilderten Stimmung der Rokoko-Zeit jene in aller Kälte der Regel doch wild manierirte, im Conventionellen willkührliche, im Willkührlichen conventionelle, zugleich elegant frivole Malerei aus, in deren Mittelpunct noch mit verhältnißmäßiger Würde ein le Brun ſteht. Dieſer Geſchmack beherrſchte deſpotiſch die Zeit; die holländiſche Malerei ſelbſt gab ſich nun auf und neben edleren Einflüſſen des Italieniſchen ſieht man an der geleckten Porzellan-Glätte eines Adrian van der Werff, was daraus entſtand. — Durch dieſe Verwilderung und Ausſchweifung ſchneidet nun mit ſcharfem Meſſer David, wie die Revolution durch den faulen Körper des Staats. Der Auffaſſung und Stimmung nach fehlt es ihm und ſeiner Schule nicht an Größe; Eines hat er, was ächt maleriſch iſt: dramatiſches Feuer, und nach den Stoffen der alten Geſchichte greift er mit richtigem Gefühl. Doch dieſes Feuer iſt theatraliſch pathetiſch wie die Redner der Revolution und wie der Franzoſe überhaupt (vergl. §. 476 Anm.) und die claſſiſche Form, ſo ſehr ihr dieſer Ton widerſtrebt, herrſcht doch als abſolute Regel in der Zeichnung, die Farbe erkältend, die Individualität ertödtend, den Schüler im Copiren, Zeichnen nach Modell-Acten mechaniſch dreſſirend: der akademiſche Formaliſmus iſt nun erſt in ſeiner militäriſchen Ordnung eingeſetzt und legt zwar den Grund zu der ausgezeichneten techniſchen Tüchtigkeit der Franzoſen, iſt aber in dieſer Einſeitigkeit auch der Tod aller Originalität und Friſche der Anſchauung. — In Deutſchland tritt mäßiger, reiner, ruhiger der eklektiſche Idealiſt der Form, Raph. Mengs auf; doch dieſe Erſcheinung iſt mehr vereinzelt.

§. 738.

Die Deſpotie dieſes abſtracten und verfälſchten Claſſiciſmus durchbricht der deutſche Geiſt, der die alte Kunſt als eine zweite, reine Natur begreift, ihr inneres Weſen ſich lebendig aneignet und den Schulzwang umſtößt. Hiemit iſt der Moment eingetreten, wo die deutſche Kunſt von dem ihr bis dahin eigenen unäſthetiſchen Bruche ſich befreit; doch iſt auch dieſer ächte Claſſiciſmus wieder einſeitig, verliert ſich in Mythus und Allegorie und geht auf Koſten des national deutſchen Berufs zum ächt Maleriſchen.

Digitized by Google

In der Geſchichte des Ideals berückſichtigt §. 477 und 478 zunächſt die Revolution in der Poeſie, welche ungleich ſpäter zum ächten Claſſicismus fortſchritt; für die Malerei iſt daher, was in §. 479 geſagt iſt, zurückzudatiren: ſie ergriff zuerſt die reine antike Form, die tiefere Erwärmung derſelben mit der Fülle des deutſchen Geiſtes folgte, wie wir ſehen werden, nach; die Poeſie begann umgekehrt mit dem Sturm der Empfindung und lernte erſt dann von den Alten die reine Form. Die genialen Männer, welche, von Winkelmann zum ächten Quellwaſſer geführt, mit dem conventionellen Afterbilde des Claſſiſchen brechen und ſeine hohe Einfalt, die beſcheidene Grazie ſeiner wahren Schönheit, ſeine Formenbildende Seele ſelbſt in ſich aufnehmen, dieſe Männer, die jetzt erſt endlich der deutſchen Nation jenes wahre Mittel der Löſung von dem anhängenden Reſte der Form-Barbarei bringen, das wir ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert ſuchen, die Karſtens, Eberh. Wächter, Koch, Schick treten — den Letzteren ausgenommen, der ſich mehr an Raphael anſchließt und leider von ſeiner herrlichen Laufbahn früh abgerufen wird — ſelbſt wieder auf die eine Seite des Gegenſatzes, deſſen Kampf das Triebrad der Kunſtgeſchichte iſt. Von nun an, im Tageslichte der nahen Vergangenheit und Gegenwart, zeigt ſich uns immer ſchärfer und deutlicher die Natur dieſer und aller Geſchichte: ihre Nadel oſcillirt um das abſolute, nie erreichte Endziel ſo, daß jede erreichte Einheit und Verſöhnung der Gegenſätze ſelbſt wieder zu einem derſelben hinüberfällt (vergl. §. 676 Anm. 2). Statt dem Prinzip des ächt maleriſchen Styls, zu dem die deutſche Kunſt durch den innerſten Geiſt der Nation berufen iſt, das richtige Maaß des Plaſtiſchen beizumiſchen, werden ſie, die allerdings den falſch ſculptoriſchen Regel-Zwang der Franzoſen niedergekämpft haben, nun ſelbſt Plaſtiker der Malerei, lebendig und ſeelenvoll, aber ohne Individualität, ſtylvolle Zeichner, aber ſchwache Coloriſten, edle Anordner geiſtreicher Erfindung, aber mangelhafte Executoren, Ausbeuter des alten Mythus und der alten Allegorie, Erdichter von neuen, Freunde der Stoffe aus der alten Geſchichte und Mißkenner der unendlich mehr maleriſchen Natur der Stoffe des Mittelalters und der neueren Zeiten.

§. 739.

Im Kampfe gegen dieſe neue Einſeitigkeit verkehrt die romantiſche Schule ein äſthetiſches Prinzip zu einem dogmatiſchen, behauptet, ſtatt für den Drang zum ächt Maleriſchen die geeigneteren Stoffe in der Geſchichte des Mittelalters zu ſuchen, deſſen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß ſeinen unreifen Styl als Formgeſetz.

Digitized by Google

Die „neudeutſch-romantiſch-religiöſe" Richtung worin Overbeck, Veit, Schadow und Andere ſtecken blieben, während ein Cornelius und Schnorr ſich herausarbeiteten, liegt uns als eine überwundene Stufe klar genug vor, um das Wahre und Falſche in ihr zu unterſcheiden. Das Wahre beſtand in dem tiefen Drange zur Ausfüllung der Lücke, die jene claſſiſche Gruppe gelaſſen, zur Ergänzung ihrer Einſeitigkeit, d. h. zum Maleriſchen; das Falſche in der Verwechslung, die der §. ausſpricht. Dieſer Drang hätte, wie ſchon geſagt, auf die Stoffe führen müſſen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den claſſiſchen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir ſie in Lehre vom Weſen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Culturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das claſſiſche Alterthum, darbietet (vergl. §. 709, ².), und was die Stylfrage betrifft, ſo galt es, gegen jene Plaſtiker der Malerei ſich nach der einen Seite an den deutſchen Styl unſerer großen Meiſter am Schluſſe des Mittelalters anzuſchließen, nach der andern von den großen Coloriſten, den Venetianern, den Niederländern zu lernen. Es war keine Gefahr mehr, in die Fehler der Erſteren zu verfallen, denn jenen Reformatoren verdankte man ja bereits poſitiv das geläuterte Formgefühl, die reine Zeichnung, man mußte aber zur weiteren Ergänzung der altdeutſchen Styl-Härten zugleich den Blick auf die reifen Italiener, einen Leonardo da Vinci, einen Raphael als ewige Muſter des Schönen richten. Daß hiemit kein eklektiſcher Auszug, keine todte Nachahmung gemeint iſt, ſondern ein freies, ſelbſtändiges Umſchauen und Hineinfühlen, brauchen wir nicht zu verſichern. Statt deſſen predigt man dogmatiſch das Mittelalter, wird katholiſch, behauptet den chriſtlichen Mythus als allein würdigen Stoff, ergeht ſich abſtract in neuen Allegorien, und um die Anſätze falſcher Freiheit zu meiden, die freilich ſelbſt bei Raphael ſchon ſich zeigen, zieht man aus dieſer Doctrin die natürliche Conſequenz, daß der gebundene Styl der unreifen, aber deſto frömmeren Meiſter das abſolute Muſter ſei. Alſo wieder ein Extrem, doch eigentlich nicht das logiſch genaue: nicht ein Extrem des ſtreng Maleriſchen, ſondern ein Heraustreten aus dem Aeſthetiſchen überhaupt als einer Welt des freien Scheins, aber ein begreifliches Extrem, dem wir doch, insbeſondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe unendlich viel danken.

§. 740.

Die neueſten Beſtrebungen der Malerei ſtellen den noch gährenden Läuterungskampf der entgegengeſetzten Stylprinzipien dar, worin die deutſche Malerei, aus der Romantik ſich losringend, in großartigem Aufſchwung aber-

mals zu einer mehr plaſtiſchen, als maleriſchen, und zugleich gedankenhaften Richtung fortgieng, hierauf deren Gegenſatz zwar auch in ihrem eigenen Schooß erzeugte, vorzüglich aber durch die, ihrerſeits zu neuem Leben erwachte, franzöſiſche und belgiſche Kunſt heilſam, doch auch nicht ohne Gefahr des Verluſts ihrer Schlichtheit und idealen Tiefe auf ihre uralte Beſtimmung zum ächt Maleriſchen hingewieſen wird.

Das erſte Moment in der kurzen Ueberſicht, die der §. gibt, bildet der Mittelpunct des mächtigen Aufſchwungs, den die Kunſt in Deutſchland, vorzüglich in Baiern nahm, die Münchner-Schule. Hier trat in ſeiner Größe der deutſche Geiſtes-Verwandte des M. Angelo, Cornelius, auf. Dieſer männliche Geiſt hat aus der romantiſchen Periode eine Kraft gerettet, welche ihr übrigens eben nicht eigen war: die Energie der Charakterdarſtellung und die Bewegtheit, die Gluth der Handlung. Nach allen andern Seiten aber war er ſo angelegt, daß er aus der maleriſchen Richtung heraustreten und ſich ganz auf die Form, die Zeichnung, nicht im Sinn der Grazie, ſondern der Erhabenheit, richten mußte, und dieſer Anlage kam die fruchtbare Idee des Königs Ludwig von Baiern, der bildenden Kunſt durch große monumentale Aufgaben, der Malerei alſo durch die Freske Aufſchwung zu geben, entgegen; mit der mächtig hebenden Wirkung dieſes Motivs ſtellte ſich auch das Nachtheilige ein, wie wir es zu §. 693 dargeſtellt haben, und dazu gehört der Ueberſchuß des Gedankens, die Neigung, die Idee aus ihrem naturgemäß realen Körper herauszuziehen und in beſonderen Körpern tranſcendent hinzuſtellen. Somit war eine neue plaſtiſche Einſeitigkeit, Herrſchaft des Conturs, Vernachläßigung der Farbe, Mythus, Allegorie begründet, obwohl Cornelius auch in dieſer Thätigkeit, beſonders in ſeiner höchſten Leiſtung, worin er lebenswahren heroiſchen Stoff ergriff, in den Darſtellungen aus der griechiſchen Heldenſage, jene Macht einer Charakterzeichnung, die ſo tief deutſch, Düreriſch, maleriſch iſt, zugleich mit der Großheit der Linie, dem dramatiſchen Feuer, der tief tragiſchen Empfindung, der gewaltigen Compoſition in Fülle bewährt hat. In München ſelbſt fehlte es nie an Künſtlern, die nicht vergeſſen hatten, daß man hier doch auf dem beſten Wege war, bei aller Größe des Styls das eigentliche Weſen der Malerei aus den Augen zu verlieren; beſonders aber war durch das niederdeutſche Weſen für ein Gegengewicht geſorgt, daß der Farbenſinn und der Sinn für den vollen Schein des Realen nicht ganz von dieſem zeichneriſchen directen Idealiſmus überflügelt werde. Doch dieſer Zug der Düſſeldorfer brauchte Zeit, ſich aus den ſentimental romantiſchen Anfängen herauszuarbeiten, und es blieb auch nachher dieſer Schule troz ihrer an ſich maleriſchen Grundtendenz eine gewiſſe Scheue vor der ſaftigen Fülle des Lebens und vor

Digitized by Google

feurig dramatiſcher Bewegung, ein Ueberſchuß an Reflexion, an Bewußtheit, ein Mangel an Naivetät. Landſchaft und Sittenbild entwickelten ſich frei und geiſtreich, unbeirrt von dem religiöſen Kunſt-Dogma, in der geſchichtlichen Sphäre ergriff die feine und ſtarke Kraft Leſſings mit frei proteſtantiſchem Sinn die Stoffe der Reformation, gieng auch vom bloßen Situationsbilde (vergl. §. 711 Anm.) zu bewegteren Scenen fort; doch daß geſchichtliche Stoffe von Zöglingen dieſer Schule mit ſolcher Friſche und Schneide erfaßt werden, wie von Leutze in jenem Bilde Washingtons, iſt ſehr neu. — Hier mußte wieder romaniſches Feuer einwirken. Die Franzoſen hatten ſich aus dem Claſſicismus herausgearbeitet, hatten ſich an der Hand der großen Meiſter Italiens wieder zum Leben und zur Farbe gewendet, und der natürliche friſche Griff, das geiſtreiche Packen der Dinge im ſchlagenden Momente, das dieſer Nation eigen iſt, entwickelte eine Verbindung von kühnem, wirkungsvollem Naturaliſmus und energiſcher dramatiſcher Bewegtheit, in der Ausführung von jener Sicherheit der Zeichnung unterſtützt, die eine Frucht der ſtrengen akademiſchen Zucht war, jetzt aber von den geſchilderten Uebeln dieſes Urſprungs ſich befreite und in ein volles und kräftiges Farben-Element eintauchte. Alle Zweige wurden energiſch erfaßt, Leopold Robert, der Schöpfer des höheren, plaſtiſch maleriſchen Sittenbilds, machte ſeine erſte Schule in Paris; das Bedeutendſte aber war der feurige Geiſt, womit man die höchſte moderne Aufgabe, das Geſchichtliche, ergriff. Wir nennen nur Horace Vernet und Delaroche. — Von anderer Seite brachen auch die Belgier mit dem David'ſchen Claſſicismus und gedachten wieder ihres Rubens; als Führer gieng Wappers voran; der alte Farbenſinn erwachte in ſeiner Tiefe und Wärme. Sie wandten ſich aber zugleich zu den Franzoſen und ſuchten ſich nicht nur ihre Zeichnung, ſondern auch ihre Art des Effectes zu eigen zu machen. Dieſe franzöſiſch belgiſche Kunſt war es denn, welche vorzüglich durch Gallaits Bild „die Abdankung Carls V" die Deutſchen aus ihrer mythiſch-allegoriſchen Gedankenhaftigkeit und der neu eingedrungenen plaſtiſchen Bevorzugung der Zeichnung, der linearen Compoſition aufſchüttelte. Ueber dieſen Moment, ſeine Folgen und deren Gefahren vergl. namentlich die mehr angeführte Schrift von A. Teichlein. Es iſt in dieſer franzöſiſch belgiſchen Kunſt ein Ertränken der Idee in der Sächlichkeit des Gegenſtands, wogegen allerdings der deutſche Geiſt ſeine Gedankentiefe behaupten muß, gewiß nicht, um in allegoriſcher Form den Gedanken des Gegenſtands neben den Gegenſtand zu ſtellen, ſondern um dieſen ſo zu behandeln, daß er aus ihm ſelbſt ſchlagend herausleuchte; es iſt, während nach dieſer Seite die Verzichtung nur zu weit getrieben wird, nach der andern eine Abſichtlichkeit des Effects darin, die ſelbſt graſſe

Mittel, ein andermal falſche Reize nicht immer ſcheut, wogegen die Deutſchen ihre alte Schlichtheit und geſunde Wahrhaftigkeit behaupten ſollen, und es iſt nicht darin die Schärfe der Charakterzeichnung und individualiſirenden Phyſiognomik, worin unſere Dürer und Holbein uns die wahren Muſter bleiben, an die ſich namentlich Rethel ſo tüchtig angeſchloſſen hat; aber eine Geſammtwirkung realer Auffaſſung und Farbenharmonie iſt darin, von welcher wir ein für allemal die Umkehr zum ächt maleriſchen Style zu lernen hatten. Es war Zeit, daß wir von der Freske wieder mehr zur Oelmalerei uns wandten. Jene wird die Trägerinn des Styles bleiben, dieſe ſoll als Trägerinn der Lebenswahrheit ihr zur Seite gehen. Auf's Neue ſtehen wir denn vor der Aufgabe wahrer Vereinigung der entgegengeſetzten Stylprinzipien. Das Bedenkliche iſt die Bewußtheit, die in unſerer Zeit auch den Künſtler beherrſcht und ihm ſo ſehr erſchwert, einfach in der Sache zu ſein, ihn verführt, ſie mit Beziehungsreichem zu überfruchten, mit „Ideen" zu überſättigen, wenn nicht gar in ironiſche Gegenſätze aufzulöſen. Nicht leicht ſehen wir Reinheit des Styls und haarſcharfe, bis zum Beißenden eindringliche Phyſiognomik ſo vereinigt wie in Kaulbach; aber auch jener bedenkliche Zug der Zeit iſt ihm eigen und hat ihn bis jetzt verhindert, ſeine bedeutenden Kräfte zu einer ungebrochnen organiſchen Einheit zu verſchmelzen. Faſt will es mitunter ſcheinen, als ob hier etwas von dem Auflöſungsprozeſſe ſich fühlbar machen wolle, der in unſerer Poeſie mit Heine eingetreten iſt. Allein es gilt, gegen dieſen Schein ſich zu wehren und an das Tüchtige und Große zu halten, was uns nicht fehlt und was in einem Manne wie Kaulbach Stärke genug haben muß, das Poſitive und Negative in ſeinen Kräften reiner zu ſondern und zu ordnen.

§. 741.

Die Lücke der höheren Stoffe, welche nach Auflöſung des Mythiſchen bei der Beſitznahme vom Boden der urſprünglichen Stoffwelt gelaſſen wurde, iſt ausgefüllt durch die höheren Zweige der Landſchaft, des Sittenbilds, vorzüglich aber der geſchichtlichen Malerei. Zu einem ſchwunghaften Anbau iſt aber die letztere noch nicht gelangt.

Wir haben zuletzt mehr den Styl in's Auge gefaßt und die Stoffe, die Zweige nur in einzelnen Bemerkungen berückſichtigt. Die Fülle wackerer Kräfte, welche ſich rings um die beſtimmenden Mittelpuncte ausbreitete und ausbreitet, konnten wir nicht nennen und ſchildern, da wir hier nur das Entſcheidende herauszuſtellen haben. In Sittenbild und Landſchaft iſt das, was Epoche machte, die Schöpfung Rottmanns und

Digitized by Google

Leopold Roberts, ſchon in der Darſtellung der Zweige hervorgehoben. Die höhere, mit der Großheit hiſtoriſchen Geiſtes getränkte Form dieſer zwei Gattungen iſt es, die neben dem großen Style der Geſchichtsmalerei die Stelle einnimmt, welche ſonſt der Mythus inne hatte. Warum nun aber die letztere, die nicht blos der Behandlung, ſondern auch dem Gewichte des Gegenſtandes nach die wahre Nachfolgerinn des Mythus ſein ſollte, in dieſe Rolle mit voller Lebenskraft einzutreten zaudert, das erklärt ſich theilweiſe wohl aus dem, was zu §. 695 ausgeführt iſt, aus allen den Schwierigkeiten, die aus der Erſchütterung hervorgehen, welche §. 469 nachgewieſen hat. Es liegt aber noch ein beſonderes Hinderniß in der *Stimmung der Zeit*. Das geſchichtliche Bild will eine Anſpannung des Gemüths, wie Sittenbild und Landſchaft ſie nicht fordert; da genügt nicht die ſtille Vertiefung, ſondern da gilt es, furchtbaren Entſcheidungen mit der Entſcheidung der eigenen, ganzen Seelenkraft zu folgen. Dieß liegt nicht im Zug einer Generation, welche, als ſie in ihrem Geſchäfte immer gründlicherer und weiterer Durchdringung und Bewältigung des Objects in Wiſſenſchaft, Technik, Organiſation endlich auch an den Staat kam, durch furchtbare Erfahrungen ſo niedergeſchlagen wurde, daß ſie ſich ganz auf den ſtillen und friedlichen Theil ihrer Arbeit zurückgezogen hat und darin durch große Kataſtrophen vorerſt nicht geſtört ſein will, ja ſelbſt im Bilde ſie ſcheut. Daher die allgemeine Klage, daß der Tiſch unſerer Kunſt mit Nebenſpeiſen reichlich beſetzt iſt, daß aber das große, kernhafte Hauptgericht auf ſich warten läßt. Hier kehrt unſere Betrachtung zu §. 484 Schluß der Anm. zurück.

Digitized by Google

Anhang.

Die Caricatur. — Die vervielfältigende Technik. — Die Decorationsmalerei. — Die ſchöne Gartenkunſt.

§. 742.

1. **Die Malerei bewegt ſich frei und wirkungsreich in dem Gebiete, worin die Tendenz unter der Satyre ſich verſteckt (vergl. §. 547). In dieſer nimmt die Idee zu der Wirklichkeit entweder die Stellung ein, daß der ſtrafende Ernſt über den Scherz oder daß dieſer über jenen vorwiegt, und das letztere, freiere Verhältniß erhebt ſich bis an die Grenze des rein komiſchen Sittenbildes, das ſich in dem flüchtigeren Theile ſeiner Erfindungen wirklich an dieſes Gebiet knüpft.**
2. **Das allgemeine Hauptmittel der ſatyriſchen Malerei iſt die Uebertreibung des Charakteriſtiſchen: die Caricatur (vergl. §. 151), übrigens durchläuft ſie auf dieſem Boden die Formen der Poſſe, dient vorzüglich dem Witze und liebt mit dem Humor (vergl. §. 214 und 440) die grotteske Verſchlingung der Geſtalten. Der Anſchluß an die Literatur, der vorzüglich dieſem Nebenzweige der Kunſt zuſteht, iſt ſowohl ein Ausdruck ſeiner Unſelbſtändigkeit, als auch ein Mittel ſeines fruchtbaren Eindringens in das Leben.**

1. Wir heben unter den anhängenden Gebieten zuerſt dasjenige heraus, welches in dieſer Kunſt das bedeutendſte iſt. Will man es gerecht beurtheilen, ſo darf man nicht den Maaßſtab des rein Aeſthetiſchen, ſondern muß den gemiſchten des äſthetiſchen und des ethiſch hiſtoriſchen Standpuncts anlegen: was an eigentlicher, reiner Kunſt verloren geht, wird an directem Einfluß auf das Leben, eindringlicher Durchſäuerung und Durchſalzung ſeiner trägen und ſchlechten Stoffe gewonnen. Man erinnere ſich nur an die unendlichen Caricaturen der Reformationszeit, den äzenden Ausdruck ihrer kritiſchen Schärfe, ihres erwachten Bewußtſeins. — Schon zu §. 547 iſt geſagt, daß die Malerei auf dem Boden, der ſich nun vor uns ausbreitet, unendlich freier und fruchtbarer ſich bewegt, als die Plaſtik; dieß erklärt ſich einfach aus ihrem Kunſtverfahren und aus der Geltung, welche durch ihr Stylgeſetz denjenigen Momenten gegeben iſt, deren ausdrückliche Verſchärfung eben das Hauptmittel ſatyriſcher Darſtellung be-
2. gründet: der volleren Naturnachahmung und der Individualiſirung. —

Wir haben nun zuerſt die Stellung, welche in dieſem Gebiete Inhalt und Form zu einander annehmen, und dann die Unterſchiede zu beſtimmen, die innerhalb derſelben hervortreten. Das Verhältniß ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunſt verſchmolzen ſind, iſt gelöst; die Idee iſt aus dem Naturſtoffe, der dem Künſtler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künſtler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemeſſene und hat die Abſicht, den Zweck, ſie dieß durch ſein Werk in der Form der Anſchauung fühlen zu laſſen. Man verwechsle dieß nicht mit dem Bewußtſein der Unangemeſſenheit, das dem rein Komiſchen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. Dieſes Bewußtſein iſt als künſtleriſches Verhalten doch ganz naiv und ungetheilt in ſeinem Stoffe; jenes dagegen hat es nicht nur mit einer widerſtreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu thun, ſondern widerſtreitet im Acte des künſtleriſchen Schaffens ſelbſt der Welt, wie ſie iſt, wie ſie empiriſch vorliegt; die reine Kunſt ſcheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derſelben aus und vergißt ſie harmlos über ihrem idealen, ſei es auch komiſch idealen Abbilde, dieſe anhängende Kunſt hat und behält ſie im Auge, bekriegt, verfolgt ſie, packt und ſchüttelt ſie. Die erſte Form in dieſem Verhalten iſt die didaktiſche: der Gedanke wird in ausgeſprochener Abſicht direct vorgetragen, die Einkleidung kann daher nur allegoriſch oder bloßes Beiſpiel ſein. Dieſe Form iſt die kahlſte, ärmſte, der §. erwähnt ſie daher gar nicht; ſie wird uns erſt in der Poeſie wichtiger. Freilich hat ſelbſt ein Karſtens Raum und Zeit nach Kant gemalt. Im Tendenzbilde verſteckt ſich die Lehre in eine Handlung, es trägt eine Idee vor, indem es die Uebel und Leiden aufzeigt, die da ausbrechen, wo die Wirklichkeit ihr unangemeſſen iſt; die Handlung iſt eigentlich auch nur Beiſpiel, aber ſie faßt und erſchüttert ſo ſtark, daß die Abſicht in der ſchneidend ernſten und erſchütternden Wirkung unvermerkt mitaufgeht. Bilder wie Hübners Weber und Wilderer ſind doch etwas ganz Anderes, als z. B. Hogarths Weg des Liederlichen und Rechtſchaffenen. Reine Kunſt iſt aber auch dieß nicht, denn ſolche Darſtellung ruht ja ganz auf jenem gelösten, negativen Verhältniſſe der äſthetiſchen Elemente; daher beunruhigt, ja peinigt ſie und ihre Bedeutung liegt nur in dem Beitrage, welchen der von ihr geweckte Grimm zur Macht des öffentlichen Unwillens gegen Mißbräuche, Vorrechte u. ſ. w. gibt. Der §. nennt auch dieſe Form nur im Uebergange zu einer andern, weil ſie wirklich doch ebenfalls zweifelhaft, wenig angebaut iſt. Auch im gelösten äſthetiſchen Verhältniß wird doch ein innigeres Band der Elemente gefordert, und dieß tritt ein, wo das, was im Didaktiſchen nackt allegoriſch oder mehr indirect, aber ſehr merklich durch Beiſpiele, im Tendenziöſen in unmerklicherem, aber peinlichem Ernſt der indirecten Abſichtlichkeit geſchieht, auf komiſchem

Wege vollzogen wird. Dabei bleibt der Unterſchied von der Komik der reinen Kunſt unverändert ſtehen: zwar entlehnt eben dieſe Gattung das Verfahren einer äſthetiſchen Grundform, behält aber den Standpunct der Züchtigung der empiriſchen Wirklichkeit, die Tendenz iſt zum Fermente geworden, das die Formen verzerrend auftreibt, in ein chemiſches Agens verwandelt, eigentlich aber doch nicht verſchwunden. Dieß alſo iſt das Satyriſche: es wird „die wahre Idee der unwahren Geſtalt als Folie untergelegt im Sinne der Komik" (§. 547). Doch kehrt der Gegenſatz des fühlbar Tendenziöſen und des in komiſche Wirkung verſenkten Tendenziöſen im Satyriſchen ſelbſt wieder, und zwar als Unterſchied der bitter lachenden, ſcharf geiſelnden und derjenigen Satyre, welche zwar auch die verkehrte Welt verfolgt und beißt, aber doch ſchon dem freieren Spiele der reinen, zweck- und tendenzloſen Komik ſich nähert, welche ihr Auge vom Schädlichen und Verderblichen abwendet und mit hellem Lachen nur die Thorheit aufdeckt. An dieſer Grenze entſteht denn ein großes Gedränge, eine Maſſe von Formen, Darſtellungen bricht hervor, welche man eigentlich nicht mehr Satyre nennen kann und doch gemeinhin unter dem Namen „Caricatur" mit dieſer zuſammenfaßt, von deſſen geläufiger Gleichbedeutung mit Satyre im Gebiete der Malerei der Grund bereits angedeutet iſt. Es ſind dem größeren Umfange nach humoriſtiſche Sittenbilder; ſehr gerne wird bei dieſen, wie im reinen Sittenbilde, mythiſches Motiv benützt, das aber nun komiſch mythiſch, hiemit phantaſtiſch auftritt. Dieſe Form iſt aber, wie ſich nachher ausdrücklich zeigen wird, nichts Anderes, als ein äußerſtes Maaß der Ueberladung des Charakteriſtiſchen, und in dieſer liegt denn eben die Linie, die ſolche humoriſtiſche Sittenbilder nebſt der gutmüthigeren Satyre, an die ſie ſich in unmerklichem Uebergang ſchließen, von demjenigen Zweige der reinen Kunſt ſcheidet, der ohne Rückhalt dieſen Namen verdient: ſie übertreiben insgeſammt wie die harte Satyre das Charakteriſtiſche in einem Grade, den die reine Kunſt auch im Komiſchen meidet; durch dieſe Steigerung verrathen ſie eine Schärfe, die doch auch ihren Grund in jener Löſung und Lockerung des äſthetiſchen Bandes hat, ſie zeigen, daß der Künſtler doch außerhalb des Stoffes ſteht, der empiriſchen Welt gegenübertritt, ſie als ſolche von außen faßt und rüttelt. Wer äſthetiſch im Stoffe bleibt, übertreibt in ſolcher Weiſe auch im Komiſchen nicht, ſondern hält ſich mild und mäßig; das iſt in §. 684, ². geſagt. Nur die Poeſie hat die Mittel, auf der Grundlage der Uebertreibung doch zugleich das Ganze eines Kunſtwerks in die höhere, rein äſthetiſche Komik, in den zweckloſen Wahnſinn des vollen Humors hinaufzuführen (Ariſtophanes); die Malerei entfeſſelt die Schärfe und Kühnheit der Komik, den Ausbruch des lauten Gelächters nur in dieſem anhängenden Zweig, in der Caricatur. Ueberdieß binden ſich dieſe humoriſtiſchen Sit-

Digitized by Google

tenbilder meiſt an einen Text und verrathen auch dadurch die Lockerung des äſthetiſchen Bands, den Charakter des Anhängenden. Sie ſtehen durch das freiere Spiel ihrer Komik an ſich höher, als die Satyre; die fliegenden Blätter z. B. geben vorherrſchend humoriſtiſches Sittenbild und können darum über Caricaturblätter im ſatyriſchen Sinne des Worts geſtellt werden, allein die Schärfe der Ueberladung zeigt doch, daß man in einem Gebiete ſich befindet, deſſen Ausgangs- und Mittelpunct die eigentliche Satyre iſt; beſtreut man nun einmal die Wirklichkeit mit Salz, ſo ſoll es auch beißen, gilt einmal das Stoffartige, ſo wollen wir auch, daß dem gerechten Grimm und Haß gegen die faulen Stellen des Körpers der Zeit ſein Ausdruck werde, wir wollen Schneide, wir wollen Bosheit; fortgeſetztes komiſches Sittenbild ohne dieſes Hauptgewürze wird daher matt; es braucht zur Erhaltung dieſes Fleiſches wenigſtens von Zeit zu Zeit ein recht ſcharfes, keckes, ächt ſatyriſches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern zu ihrem Nachtheil neuerdings ausbleibt; daſſelbe gilt vom Charivari, ſeit ihm die Politik verſperrt iſt.

2. Wir haben als das gemeinſchaftliche Verfahren der ſcharfen, das Verderbliche hervorkehrenden und der freieren, die Thorheit harmloſer verlachenden Satyre, ſowie jenes ganzen Gebiets, das ſich dem rein humoriſtiſchen Sittenbilde nähert, die Ueberladung des Charakteriſtiſchen bezeichnet. Danach nennt man denn auch dieſes ganze Gebiet mit ſeinen unbeſtimmten Grenzen Caricatur und wir haben dieſen Namen in der Ueberſchrift vorgezogen, eben weil er weiter iſt, als der Name Satyre, indem er unter einem gemeinſamen Stylkennzeichen dieſe weite Sphäre befaßt. Wenn wir dieſen Begriff ſchon in §. 151 einführten, ſo verhütete dort bereits die Anm. den Gedanken an die grellere Schärfe der Ueberladung, von welcher nun die Rede iſt, und weil derjenige Ueberfluß des Charakteriſtiſchen, der allerdings an ſich im Stoffe des Komiſchen überhaupt liegen und vom Künſtler immer verſtärkt werden muß, von dieſem höhern Grade der Ueberladung wohl zu unterſcheiden iſt, wurde dort der Name Caricatur nicht weiter verwendet. In der muthwilligen Luſt dieſes anhängenden Gebiets wird nämlich das Naturmaaß, das auch im Häßlichen beſteht, nicht mehr geachtet; das unregelmäßige Glied, Naſe, Mund, Hand, Auge, Kopf u. ſ. w. wächst über die Grenzen bis zur völligen Empörung gegen die Verhältniſſe des Organiſmus und ebenſo wird jede ſinnliche Bewegung, Ausdruck, Affect überſteigert. Der Maler hat übrigens hierin großen Spielraum, ohne noch in das eigentlich Phantaſtiſche überzugehen, von dem wir vorerſt wieder abſehen; ein Druck, ein Strich kann genügen, den Grad des Ueberladens hervorzubringen, der den Unterſchied von der Komik der reinen Kunſt begründet. Die Ueberladung kann nun das einzige Mittel ſein, das die Caricatur in Anwendung bringt; doch begnügt

ſie ſich nicht leicht damit, ſie ſetzt die Figur in Handlung. Die Handlung kann einfach ſich ſelbſt bedeuten und entſpricht dann der Poſſe; allein die Schärfe der Caricatur beſchränkt ſich auch darauf nicht leicht, ihr Hauptgebiet iſt das des Witzes, wo denn die Handlung nicht ſich ſelbſt, ſondern Anderes bedeutet. So durchläuft ſie nun von dem Boden der gemeinſchaftlichen Hauptform, der Ueberladung, die verſchiedenen Formen des Witzes in einer Weiſe, wie es die Malerei als reine Kunſt nicht kann, weil ſie das Wort nicht zu Hülfe nimmt und ebenſowenig ohne Hülfe des Worts blos vergleichend, allegoriſirend verfahren will: Klang-Wortſpiel, Sinn-Wortſpiel, reines logiſches Spiel (vergl. §. 198), bildlicher oder vergleichender Witz, Ironie: in allen dieſen Formen wirft ſie ſich umher. Ja die Caricatur benützt nicht blos den Witz, ſondern der Witz die Caricatur, da er gern durch bloße Zeichen ſpricht, vergl. §. 193, ₁. Die herrſchende Form iſt natürlich der vergleichende Witz und da zeigt ſie die Stärke der bildenden Kunſt, indem ſie das „Wie" wegläßt und uns zwingt, das zur Vergleichung Beigezogene für die Sache ſelbſt zu nehmen, während wir doch gleichzeitig wiſſen, daß es nicht ſo iſt, ſondern der verlachte Gegenſtand nur durch irgend einen Vergleichungspunct auf das ſehr Entlegene, was hier ſeine Stelle vertritt, bezogen werden kann. Wir verzichten ungerne darauf, die Hauptformen an der Hand ſchlagender Beiſpiele aus der reichen Welt dieſes ſo äzend ſcharfen und doch ſo luſtigen Gebiets zu durchwandern, und beſchränken uns auf einige Winke. Neben dem realen Stoffgebiete ſteht der Caricatur die ganze Welt der Kunſt, Poeſie, Fabel offen, um daraus das Bild zu entnehmen, woraus die Pointe hervorſpringen ſoll. So gab M a n u e l, der beißende Poſſendichter und Caricaturenzeichner der Reformation, eine Auferſtehung Chriſti nach herkömmlicher maleriſcher Behandlung des Gegenſtands, worauf man ſtatt der kriegeriſchen Hüter des Grabes Pfaffen ſieht, die es ſich mit ihren Dirnen wohl ſein ließen und nun aufgeſchreckt fliehen; ſo gab die „Caricature" das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte ſitzt die allegoriſche Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Geberde Chriſti, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Iſchariot iſt L. Philipp, auf ſeinem Beutel ſteht liste civile, ſtatt des Salzfaſſes ſtößt er einen Teller voll Birnen um, auch die andern Figuren tragen die Züge politiſcher Perſönlichkeiten; die fliegenden Blätter gaben ein Bild „der Tanz nach Noten": der ruſſiſche Bär ſpielt als Orpheus auf, die deutſchen Wappenthiere tanzen danach; hier ſieht man in der Benützung claſſiſchen Sagen- und Kunſtſtoffes zugleich das Wortſpiel und in der Behandlung der Wappenthiere eine beliebte Form der Caricatur, wodurch ſich dieſelbe wieder deutlich von der reinen Kunſt unterſcheidet: ein Symbol wird benützt, aber zugleich wieder mit ſeinem Gegenſtande verwechſelt, indem

Digitized by Google

ſeine Geſtalt in die menſchliche hinübergeſpielt wird, ſo daß z. B. der bairiſche Löwe die Züge eines bairiſchen Gebirgsbauern trägt; ſehr luſtig ſind für die Wappen der freien Städte Geldſäcke genommen und anthropomorphiſirt. So weiß der Punch mit dem feinſten phyſiognomiſchen Humor dem franzöſiſchen Adler die Züge L. Napoleons zu geben. Dieß Verfahren erinnert uns nun an ein weiteres weſentliches Moment, das wir in Anm. 1 nur berührt haben: an die phantaſtiſche Uebertragung und Verbindung von Geſtalten verſchiedener Reiche. Dort iſt ſie erwähnt als eine Form, welche beſonders im freieren humoriſtiſchen Sittenbilde beliebt iſt; nun aber iſt hinzuzufügen, daß ſie aller Caricatur überhaupt nahe liegt, und zwar nicht nur, wie bei den gegebenen Beiſpielen, aus Anlaß eines beſtimmten, einzelnen vergleichenden Witzes oder eines Wortſpiels, ſondern ganz allgemein als von ſelbſt ſich ergebende Steigerung der überhaupt herrſchenden Ueberladung des Charakteriſtiſchen: dieſe, an ſich ſchon immer auf dem Sprung, das nach Naturgeſetzen Mögliche zu überhüpfen, ſetzt, wie und wann es ihr beliebt, über dieſe Schranke wirklich hinüber, macht aus der Wahrheit, daß der menſchliche Organiſmus durch ſeine verſchiedenen Unregelmäßigkeiten in die Aehnlichkeit mit Mechaniſchem, Vegetabiliſchem, Thieriſchem verſinkt, Ernſt und treibt nun ſolchen vergleichenden Witz im Großen ohne den ſpeziellen Zuſammenhang einer einzelnen Pointe dieſer Art. So liebt denn die Caricatur überhaupt die phantaſtiſche Traveſtie, die muthwillige Geſtaltenverwechslung, die wir zuerſt in §. 214 aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geſchichtliche Form des mythiſch Komiſchen in §. 440, 3. mit dem Namen des Grottesken eingeführt haben; Mechaniſmen, Pflanzen, Thiere werden zu Menſchen und umgekehrt, ſei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Theilen dieſer verſchiedenen Reiche, ſei es durch unbeſtimmteres Hinüberſpielen. Grandville hatte bekanntlich große Stärke in dieſer Form. Allerdings wird aber mit ihr der Humor ſo bodenlos, daß er über die ſatyriſche Abſicht hinausſpielt, und ſo bleibt es dabei, daß das freiere, nahezu tendenzloſe, humoriſtiſche Sittenbild dieſen komiſchen Mythus beſonders liebt. Das Naturgeſetz wird übrigens nicht blos in der Geſtalt, ſondern auch in der Bewegung, im ganzen Umfange des Geſetzmäßigen überſprungen; Töpffers geiſtreiche Skizzen gehen großentheils im Reiche des Unmöglichen vor ſich und handeln, als gäbe es keine Schwere, keinen Hunger u. ſ. w., ſetzen aber dieſe Nothwendigkeiten doch wieder voraus und das eben iſt der Spaß (vergl. „Gavarni und Töpffer“ Jahrb. d. Gegenw. Juni 1846). Dieſe frei phantaſtiſche Komik wird denn auch, woran eben dieß Beiſpiel erinnert, zur Erdichtung ganzer cykliſcher Reihen vorzüglich aufgelegt ſein und in dieſen ganze humoriſtiſche Perſönlichkeiten, närriſche Typen epiſch durch eine vollſtändige Handlung

Digitized by Google

führen oder wenigſtens ein Thema nach allen Seiten, wie in den Todtentänzen, durchſpielen. Man ſieht, wie hier die Malerei mehr und mehr frei dichtend auftritt, was auf §. 694 zurückführt. Die Anlehnung an einen gegebenen Text kann dabei auch wegfallen, im Ganzen aber bleibt ſie ein Hauptmerkmal der Unſelbſtändigkeit des, obwohl ſo großen und bedeutenden, Gebiets, das uns hier vorliegt. Es wäre ſehr intereſſant, das Verhältniß zum Texte näher zu beleuchten, wie er bald den Witz erſt vollendet, wie bald umgekehrt die Caricatur ganz an die Stelle des Wortes, eine komiſche Hieroglyphe, tritt, wie ſie ein andermal nur ein Motiv aus ihm entnimmt; das Letztere liebt namentlich jenes von ſatyriſcher Abſicht freiere humoriſtiſche Sittenbild: der Text ſagt, was die dargeſtellten Perſonen ſprechen, der Künſtler zeigt uns, wie Menſchen bei ſolcher Unterhaltung, wo ſie ſich ganz gehen laſſen, ganz naiv hinträumen u. ſ. w., eben gerade ausſehen. Der Text kann dabei einen Witz enthalten (vergl. §. 193 Anm. 1) oder nicht. Hier fällt dann freilich mit der Satyre auch die Uebertreibung, alſo das Grundmerkmal, das der Caricatur den Namen gibt, häufig ganz weg und man befindet ſich im reinen Sittenbilde; allein die Kunſt hat eine Maſſe flüchtiger Gedanken, die ſie nur raſch hinwerfen, in die Welt ſchleudern will, und ſo übergibt ſie dieſelben, leicht und geiſtreich ausgeführt, der vervielfältigenden Technik, durch deren Mittel nun dieſes ganze Gebiet ſeine große praktiſche Bedeutung verwirklicht. — Eine Geſchichte der Caricatur nach Styl und Stoffen wäre eine höchſt lohnende Aufgabe; die Geſchichte der Staaten, der Religion, der Geſellſchaft wäre dabei ſo tief betheiligt, als die Geſchichte der Kunſt, der nationalen Auffaſſungen und Formen. In neuerer Zeit hat ſich neben dem geiſtreichen Wurfe und der leicht aufſchäumenden, eleganten, freilich oft mehr frivolen, als komiſchen Bosheit der franzöſiſchen, neben der markig groben Herbe, der ſchwer und tief einſchneidenden, graſſer überladenden Schärfe der engliſchen Caricatur entſchieden ein eigener deutſcher Caricaturſtyl ausgebildet, der ganz den deutſchen Charakter ausdrückt, indem bei aller Schärfe doch der Humor über den bittern Ernſt vorwiegt und in gutmüthiger Laune hanswurſtartig die Miene einer gewiſſen gemüthlichen Dummlichkeit annimmt; das Hauptverdienſt bleibt den fliegenden Blättern.

§. 743.

Durch die Nachbildung in Metall, Holz, Stein bietet die vervielfältigende Technik, die aber hier ein bedeutendes reproductives Kunſttalent in Anſpruch nimmt, ſowohl einen Erſatz für die Anſchauung des ausgeführten Gemäldes, als auch eine Form leichter Mittheilung der augenblicklichen

Digitized by Google

Erfindung und führt ſo die Kunſt im weiteſten Umkreis in das Leben ein. Im Weſentlichen auf Zeichnung und Schattengebung beſchränkt (vergl. §. 664. 665), verbindet ſie ſich doch annähernd auch mit dem Colorit.

Wir haben Formen vor uns, die zwar nur anhängend, weil nur nachbildelnd und vervielfältigend ſind, aber das Wiedererzeugen und Uebertragen in eine andere Darſtellungsform fordert ein Hinein-Empfinden in das Original, das unendlich viel mehr, als bloße Nachahmung, iſt und dieſen Formen den Namen der beſeelten Technik (§. 518, 2.) ſichert, durch welche die Kunſt vom Handwerk ſich unterſcheidet. Mit einem Theile derſelben verhält es ſich ſo, daß auch der erfindende Künſtler ſelbſt ſein Werk auf ein leicht zu behandelndes Material übertragen kann, ſo daß die Technik, die das Weitere zu übernehmen hat, mit der Kunſt nur in entfernterem Verhältniß ſich berührt oder wirklich nur noch Handgriff iſt; hier muß alſo er ſelbſt in die beſonderen Bedingungen des Materials ſich einfühlen; wir behalten aber zunächſt den Fall der ſinnigen Nachbildung im Auge. Der unendliche praktiſche Werth dieſer techniſchen Mittel liegt nun in der Verbreitung der Kunſt-Anſchauung in die Maſſen; allerdings wird die Zeichnung, die Licht- und Schattengebung, deren Trennbarkeit vom Ganzen der Malerei in den angeführten §§. ſchon zur Sprache gekommen iſt, (mit einiger Ausnahme, wovon nachher) hier wirklich iſolirt, der Maaßſtab wird bedeutend verkleinert, aber trotzdem ſind es Erfindungen von weltgeſchichtlicher, völkerbildender Bedeutung wie die Buchdruckerkunſt, mit der ſie Hand in Hand gehen.

Wir ſtellen den *Metallſtich*, wiewohl der Holzſchnitt älter iſt, voran, weil nur in Vergleichung mit ihm gezeigt werden kann, was dieſem und dem Steindruck fehlt, und ſprechen zuerſt von der vollkommenſten Form, *dem Kupferſtich*. Im Abdruck fühlt ſich bei allen dieſen Mitteln der Vervielfältigung das Material, ſein Element, ſeine Stimmung durch. Die kräftige, klangvolle Härte des Metalls nun hat an ſich einen Charakter, der monumental gemahnt, und das Eingraben des Stichels in ſeinen ſoliden Stoff erinnert uns durch eine natürliche Symbolik an die durchſchneidende Kraft, wodurch ſich der hiſtoriſche Menſch in die Erinnerung dauernd eingräbt. Zugleich ſetzt nun aber das Kupfer dem Grabſtichel nicht allzugroßen Widerſtand entgegen; es iſt hart genug, einen kräftigen, geſammelten Druck der Hand zu verlangen, aber auch weich genug, ihr zu geſtatten, daß ſich das feinſte Gefühl in ſie lege und in der Art ihrer Bahn, im Anſchwellen, Nachlaſſen, in den Figurationen der Striche ſein inneres Geheimniß ausdrücke. Je mehr die Kunſt dieſe Empfänglichkeit des Materials benützen lernt, deſto mehr ſchreitet ſie, zwar im Elemente des Farbloſen, von dem mehr ſculptoriſchen Charakter der einfachen Zeich-

Digitized by Google

nung und Modellirung zu einem erfüllten, geſättigten Nachbilde des durchgeführten maleriſchen Scheines fort. Ueberdieß ſind nun aber chemiſche Wege entdeckt worden, die ein Verfahren erlauben, welches die flüſſigen Mittel nachahmt, die der Maler mit dem Pinſel aufträgt, damit kann und muß ſich dann auch die Arbeit des Grabſtichels (und der Nadel) wieder vereinigen, und hiedurch iſt die Steigerung zum Maleriſchen um eine weitere Form bereichert. Indem wir dieſe Steigerung näher betrachten, kommt zugleich der Unterſchied der Verfahrungsweiſen beſtimmter zur Sprache. Der Kupferſtich beginnt mit dem bloßen Umriſſe und geht über zur Angebung des Schattens durch nebeneinander gelegte Linien (Schraffiren). Wenn nun ſchon der Umriß durch den Unterſchied der leichteren Führung und der ſtärkeren Drucke der Hand die vollen Formen der umſchriebenen Geſtalt dem Gefühle anzudeuten vermag, ſo bleibt auch die Schraffirung nicht bei einfachen Strichlagen, bei gleicher Stärke der Striche ſtehen, ſie eignet ſich jene zarten und doch kräftigen Unterſchiede in Nachlaß und Schwellung der Linie an, ſie führt geſchwungene Linien, durchkreuzt die geraden und geſchwungenen in vielfacher Weiſe, ſie ſetzt Puncte und mancherlei kleine Striche in die Vergitterung. Wir führen hier beiläufig die Punctir-Manier an, die blos mit Puncten modellirt, aber nur, um zu ſagen, daß ihr mit der Bahn der Hand auch Bahn und Schwung des energiſchen Gefühls völlig abgeht. Das Punctuelle muß ſich mit der Linie verbinden. Durch dieſes Verfahren hat nun der Kupferſtecher alle Mittel in der Hand, ſowohl die Form, als auch die Art und Textur der Stoffe und mittelbar dadurch die Farbe auszudrücken. Allein noch mehr: er vermag die allgemeinen Beleuchtungsverhältniſſe, Local-Ton und allgemeinen Ton in allen feinſten Lichtblicken und Schatten-Abſtufungen wiederzugeben. So haben wir denn jenen Gang vor uns, der von dem mehr Plaſtiſchen der bloßen Zeichnung, dann der ſparſameren, dann der volleren Modellirung immer mehr zum ganz Maleriſchen fortſchreitet, worin der Umriß als ſolcher völlig getilgt iſt, keine Stelle der Fläche übrig bleibt, in welche der Stichel nicht gedrungen wäre, um eine vollkommen ausgefüllte Wechſelwirkung eines Ganzen von Körpern und Lichtverhältniſſen herzuſtellen, ja woraus uns ſelbſt ein Gefühl der Farbe entgegenquillt. Alles jedoch im Elemente jenes Grundcharakters des Metalliſchen, des Eingegrabenen. In einem andern Verfahren, dem Radiren, fällt dieſer Charakter eines innigen Durchdringens und Ueberarbeitens der Metallfläche weg, er wird einem Vortheil anderer Art geopfert: der Künſtler zeichnet mit leichter Hand in den widerſtandsloſen Aezgrund und läßt die Eingrabung durch ein chemiſches Mittel vollziehen. Damit gehen denn die Feinheiten verloren, welche in der zarteren oder breiteren, ſeichteren oder tieferen Taille der mit dem Grabſtichel arbeiten-

den Hand liegen, gewonnen aber iſt der Ausdruck des geiſtreichen, leichten Wurfs in der flüſſigeren Linie. Ein Unterſchied des mehr Graphiſchen und des in vollerem maleriſchem Scheine Gehaltenen bildet ſich allerdings auch hier aus, doch iſt nicht die Welt von abgeſtuften Tönen erreichbar, wie im Stich, der Charakter des Ganzen bleibt doch mehr der graphiſche. Das Radiren ſtellt ſich im Ganzen näher zu den Formen, die mehr den Charakter des raſchen Uebertragens der Erfindung, den Charakter des Unmittelbaren tragen, wovon nachher. — Der eigentliche Kupferſtich nun erreicht jene Fülle allerdings ſchon durch das Mittel des Eingrabens mit dem Stichel. Allein es tritt nun auch das erwähnte weitere Verfahren auf, welches die flüſſigen Mittel der Malerei durch Einäzen der Abſtufungen des Dunkels (getuſchte Manier, aqua tinta) oder durch Herausſchaben des Hellen (Schab-Manier, ſchwarze Kunſt) nachahmt. Es iſt klar, daß nun ein großer Vortheil gewonnen iſt in Nachahmung jener ganzen Welt von Wirkungen der allgemeinen Potenzen, welche an ſich nicht durch Linien beſtimmbar ſcheint, weil ſie den Charakter des Ergoſſenen hat. Allein ebenſo klar iſt es, daß die Nachahmung dieſer Erſcheinungen durch die mit dem Grabſtichel gezogene Linie gerade darum mehr künſtleriſch iſt, weil dieſes Mittel den Meiſter nöthigt, die Natur des Gegenſtandes erſt in ein anderes, zunächſt fremdartiges Medium zu überſetzen, wodurch er die Feinheit ſeines Gefühles erſt in ihrem wahren Umfang erproben kann. Ueberdieß gewinnt er hier die ganze Schärfe der Zeichnung für das Gebiet, wo ſolche hingehört, nämlich die feſte Form. Jene Manieren bedürfen zur Umſchreibung der Form in ihrer Beſtimmtheit, wie geſagt, der Mithülfe des Stichels oder der Nadel; aber auch da, wo das Unbeſtimmte in der Sache liegt, im ganzen Gebiete der Schattengebung mit ihren Uebergängen, treibt ſie ein Gefühl des Mangels an Halt und Mark zu den verſchiedenen Methoden der Verbindung mit dieſen graphiſchen Werkzeugen, wodurch denn allerdings ein hoher Grad von Vollkommenheit in Wiedergebung des Maleriſchen erreicht worden iſt. — Vor dem Kupferſtich hat nun der Stahlſtich die noch größere Dauerhaftigkeit des Materials voraus, welche ungleich mehr Abdrücke erlaubt. Allein dieſer induſtriöſe Vorzug iſt auch ſein einziger und mit ſchweren künſtleriſchem Nachtheil erkauft. Der Stahl iſt zu hart; er läßt die dünnſte Linie zu, aber er widerſteht der eingrabenden Hand zu ſehr, er geſtattet ihr nicht, ihr Gefühl im Anſchwellen des Zugs geltend zu machen, ihm fehlt daher das Lebendige, das Anwachſen, der Saft, die Rundung, das Metall fühlt ſich zu ſtoffartig durch, es iſt Alles kratzig, ſpröd, man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrornem Schnee knarren und pfeifen hört. Ganz wird dieſer Charakter auch durch Anwendung des Punctirens, Radirens, der Tuſch- und Schabmanier nicht getilgt, das

Metalliſche klirrt und raſſelt mit all ſeiner Härte auch durch dieſe Verfeinerungen hindurch.

Dem Metallſtiche ſtehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzſchnitts und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugniſſe des Holzſchnitts fühlt ſich nun zwar die lockrere Textur, aber auch trotz dem vertrockneten Zuſtande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohlthuend der ſaftig weiche Charakter des vegetabiliſchen Stoffes durch. Dieß widerſpricht nicht dem gewöhnlichen Urtheile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe, als der Kupferſtich. Der Holzſchnitt iſt bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeſchnittene Zeichnung. In dieſem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vortheile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da iſt nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlaſſen und ſtärkeren Druck gegen mäßigen Widerſtand das künſtleriſche Gefühl offenbart; die zarten Uebergänge, die Töne werden nur mühſam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Aezen das Flüſſige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedieß weg. Allein jede Linie für ſich hat doch jenen wohlthuend vegetabiliſch ſaftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verſtärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, fettigte Derbheit entwickelt. Da die zarteren Ton-Abſtufungen nur mit Qual erreicht werden, iſt dieſe ſaftige Derbheit gerade das, worauf der Holzſchnitt arbeiten muß. Er iſt daher ungleich mehr auf ſculptoriſche Haltung angewieſen, als der Metallſtich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellirung und der Beleuchtungsverhältniſſe des Ganzen iſt ſeine Hauptſtärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Maleriſchen allerdings zu, der Spielraum ſoll nicht zu enge gezogen werden, aber es iſt moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlſtich hinaufzuſchrauben. Es iſt ſchon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radiren und dem Formſchneider überläßt, dieſer freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferſtecher vor, geht entſchieden über die Grenze. Die Deutſchen haben ſich neuerdings ein bedeutendes Verdienſt in der Rückführung des Holzſchnitts auf ſeine urſprüngliche, tüchtige, naive und doch geiſtvolle Einfalt erworben, insbeſondere iſt ein Werk wie Rud. Weigels „Holzſchnitte berühmter Meiſter", worin wir mit ſo reinem Gefühl und Verſtändniß das Mark des alten Holzſchnitts nachgebildet ſehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzſchnitte das künſtleriſche Gefühl allerdings nicht ebenſo in die Fingerſpitzen übergehen, wie im Kupferſtich, doch iſt das Band zwiſchen Seele und Technik nicht ſo zerſchnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künſtler als Vorzeichner auf der einen und den Formſchneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, ſondern auch ſelbſt geſchnitten;

ferner iſt der Holzſchnitt ja auch nachbildend, er copirt Gemälde, Tuſchzeichnungen u. ſ. w.: hier verlangt er ebenfalls das reproductive Talent für die ſchwierige Ueberſetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung iſt möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiſte kommt, wirft ſich raſch, handmäßig im Zeichnungs-Charakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfindung fordert, aber doch ſchon näher am bloßen Handwerk ſteht, und dann dient der Holzſchnitt vorzüglich der augenblicklichen Erfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen, als ſchnell mittheilen will, der geiſtreichen momentanen Wirkung, der Caricatur, der Illuſtration; der Bund mit dem Buchdruck iſt hier beſonders naturgemäß und ſo die reichſte Vermittlung mit dem Leben begründet. — Die andere dieſer raſcheren, leichteren Formen iſt der Steindruck. Sie ſtrebt allerdings ungleich mehr zur maleriſchen Ausführung und zwar auch ganz abgeſehen von den Nachahmungen der Methoden, die eigentlich anderes Material vorausſetzen, des Stichs, des Radirens, der Tuſchmanier durch das ſogenannte Spritzen u. ſ. w.: Uebertragungen, von denen wir Umgang nehmen, um bei dem zu verbleiben, was der Lithographie einzig natürlich iſt, der Manier der Kreidezeichnung. Hier fühlt ſich nun die Natur des Steins durch: das Körnige, korn-artig Rauhe, woran die Kreide in wolligem Strich ihre Theile abläßt. Die flockigen Linien laſſen jede Art von Schwäche und Kraft des Drucks zu, fließen unmerklich in einander, nähern ſich ſo dem Flüſſigen und geſtatten alle die feinen Uebergänge und Töne, welche die Haltung des maleriſchen Styls mit ſich bringt und worin die Textur der Stoffe, ſelbſt die Farbe ſich andeuten läßt. Dafür fällt nun aber die Schärfe des Schnitts und Stichs, die Präciſion der Linie weg, nicht nur wie ſie dem Metalle, ſondern auch wie ſie dem Holz abgewonnen wird. Es iſt kein eigentliches Vermählen mit dem Material, nur ein Hauch, ein Schatten, der darüber geworfen iſt; es gibt ſo, wie es einen Kupferſtecher und Formſchneider gibt, keinen Lithographen, da der Künſtler, ſei er nun erfindender Meiſter oder bilde er nur die Erfindung eines Andern nach, leicht wie auf Papier zeichnet und dann nur noch die chemiſche Behandlung des leeren Theils der Fläche und hierauf der Abdruck folgt; es bildet ſich alſo hier keine beſondere Form beſeelter Technik, ſondern eben die künſtleriſche Technik, die auch außer dieſen vervielfältigenden Künſten thätig iſt, mag ſie productiv oder nachbildend ſein, die Kreidezeichnung nämlich, arbeitet hier für die Vervielfältigung. Dieſes Wegfallen des Kampfes mit dem Materiale, dieſe Losheit gibt der Lithographie eine gewiſſe Leere, man hat ein Gefühl des mangelnden Bandes, worin zugleich das Kalte und Todte des Steins empfunden wird. So bedeutend die Mittel einer maleriſchen Darſtellung ſind, über die ſie verfügt, ſo thut

Digitized by Google

ſie daher doch beſſer, nicht in ſo vollem Umfang wie der Kupferſtich, wiewohl in vollerem, als der Holzſchnitt, mit der Oelmalerei zu wetteifern. Dem Zweige nach iſt ſie mehr auf Sittenbild und Landſchaft, als auf Geſchichte gewieſen, denn eben, weil ſie ihre Züge nicht durch Eingraben in das Material hineinarbeitet, oder, ſofern ſie es in Stich und Schnitt verſucht, doch die wahre Schärfe dieſes Verfahrens nicht erreicht, kann ſie keine wahre Empfindung des Monumentalen hervorbringen. Vorzüglich dient nun aber die Lithographie auch der augenblicklichen Mittheilung des raſchen künſtleriſchen Gedankens, ſie gleicht darin dem Holzſchnitt, ja ſie iſt noch beweglicher, als dieſer, weil zwiſchen das Zeichnen und den blos mechaniſchen Abdruck keine weitere Technik in die Mitte zu treten hat wie bei dieſem. — Endlich laſſen ſich nun dieſe Formen der vervielfältigenden Technik, vorzüglich aber die Lithographie, auch mit der eigentlichen Farbe verbinden: ein Ton oder mehrere Töne mit hervorgehobenen Lichtſtellen werden durch eine oder mehrere Tonplatten hervorgebracht und von da iſt nur ein Schritt zu dem Druck mit mehreren Farben, der ein mehr oder weniger annäherndes Bild von der wirklichen und ganzen Farbenwirkung der Natur und Kunſt gibt und ſo einen Erſatz für die ſelbſtändigen Werke der Malerei in die Maſſen verbreitet, der zwar nicht die Tiefe des Kupferſtichs hat, aber auch nicht die Abſtraction verlangt wie dieſer und die andern farbloſen Nachbildungen. — Vom Daguerrotyp haben wir bei dem Porträt geſprochen; es gehört eigentlich nicht zu den Vervielfältigungsmitteln, weil es blos eine vereinzelte mechaniſche Kopie liefert, welche nur durch wirkliche Beiziehung jener ſich vermehren läßt. Seine poſitive Bedeutung liegt darin, daß es als Beihülfe für die künſtleriſche Nachbildung eines Gegenſtandes dienen kann; doch nur behutſam iſt es zu verwenden, weil es, wie dort gezeigt, eine falſche Wahrheit gibt; unbedenklich iſt es nur für außerkünſtleriſche Zwecke und leblos unbewegliche Gegenſtände zu brauchen.

§. 744.

Die verſchönernde oder Decorations-Malerei wirkt theils in Herſtellung des Scheins einer wirklichen Umgebung für die Schaubühne, theils ergänzt ſie ſchmückend das Werk der Baukunſt, insbeſondere deſſen Inneres. Hier erfindet ſie ein architektoniſch bemeſſenes phantaſtiſches Formenſpiel: die Arabeske, die zunächſt dem Zwecke der Einfaſſung und Ueberleitung dient, aber durch tiefſinnige Beziehungen zu höherem Kunſtwerthe ſich erheben kann. Dieſe Form verbindet ſich auch mit der Illuſtration und wird hier vorzüglich von der vervielfältigenden Kunſt gepflegt. Endlich iſt die Malerei in Verzierung der untergeordneten Tektonik thätig.

Digitized by Google

Wir verändern die Ordnung der Momente, worauf in den §§. 545 ff. die anhängenden Formen begründet ſind, nach dem Werthe, den ſie in den einzelnen Künſten haben. So führt uns in der Malerei die abſteigende Linie von der noch mit freiem Kunſtgeiſt erfindenden, aber ſtoffartig beſtimmten Caricatur zu der ſinnvoll reproductiven Nachbildung, von da zu der bloßen Verſchönerung. Hier iſt die bedeutendſte Sphäre die **Bühnenmalerei**, wenigſtens die moderne, die nicht nur das Nothwendigſte von architektoniſcher Umgebung, Straßenproſpecten mit einer Andeutung landſchaftlicher Natur, ſondern entſchieden maleriſch wirkende architektoniſche Innenſeiten und Landſchaften herzuſtellen hat. Die beſchränktere Skenographie der Alten war übrigens doch ein wichtiges Moment für Ausbildung der Perſpective. Den Schein der Tiefe hervorzubringen iſt ein weſentlicher Theil der Aufgabe dieſes Nebenzweigs, die zunächſt fordert, daß das Umgebende überhaupt bezeichnet und ſo die mimiſche Handlung erläutert werde, zugleich aber den tieferen Anſpruch ſtellt, daß das Sceniſche die Handlung äſthetiſch **ſtimmend** ergänze. Dabei kann die Bühnenmalerei Geiſt und höheren Kunſtſinn zeigen, ſie iſt und bleibt aber nicht nur an ſich eine blos anhängende, ſondern auch in der Ausführung eine gröbere Kunſt, weil die Art, wie ſie Alles auf eine Fernwirkung anzulegen hat, mehr Handwerksberechnung, als eigentliches Kunſtgefühl in Anſpruch nimmt, und weil ſie neben der künſtleriſchen Täuſchung der Einen Fläche im Hintergrund noch auf rein äußerliche des ſcheinbaren Zuſammengehens der Seiten-Couliſſen abzuſehen hat. Beleuchtung hat maleriſch mitzuwirken. Die Ueberſteigerung dieſer Dinge, die hetzende Ueberſchüttung der Sinne iſt moderne Blaſirtheit und erdrückt den Mittelpunct, dem ſie doch nur dienen ſollten, die dramatiſche Kunſt. — An dieſen Zweig lehnt ſich die zur Täuſchung geſteigerte Vedute in Mauerproſpecten, in Dioramen u. dgl. — Ein Anderes iſt nun die Decoration als Verzierung der architektoniſchen Fläche, bei welcher im Unterſchied von der Freske dieſe ganz in Geltung bleibt, die Malerei alſo ſie nicht als bloßes Mittel zur Anheftung ihres ſelbſtändigen Scheins benützt, ſondern ſich ganz unterordnet und daher jede beſtimmtere Form, die ſie verzierend anbringt, architektoniſch ſtyliſiren muß. Als Verzierung des Aeußern iſt dieſe Art der Decoration Polychromie und bei der Baukunſt (§. 573) beſprochen; nicht eben ſo zweifelhaft, wie hier, iſt ihre volle Berechtigung in Ausſchmückung des Innern. Handelt es ſich nun blos um den allgemeinen Farben-Ueberzug der Flächen, ſo iſt auch dieß eine Mitwirkung der Malerei zu der Baukunſt, die eigentlich als Anhang zu **dieſer** angeſehen werden muß; auch die Erfindung beſtimmterer Verzierungen aus der vegevegetabiliſchen Welt und andern Gebieten, denen das Ornament überhaupt ſeine Motive entnimmt, iſt immer noch mehr ein maleriſches Ausblühen

der Architektur, als ein Hinüberwirken der Malerei; dieſe Sphäre iſt daher in §. 573 ſchon mitbeſprochen. Die Beſtimmung der Muſter für die weichen Stoffe, womit Räume und Geräthe bekleidet werden, durch die Malerei, trägt, wo ſie ihrer Aufgabe treu bleibt, ebenfalls den architektoniſchen Ornamentscharakter, der ihre Erwähnung zu §. 596, ². begründete. Wirklich Maleriſches in Teppichform zu weben, zu ſticken, mag im Kleineren anmuthiges Spiel ſein, im Großen mußten wir die Verſetzung in ſolches Material bedauern (§. 660 Anm. 2). Auch die in Glas übertragene Wand-Decoration iſt bei der gothiſchen Baukunſt (§. 592, ².) ſchon erwähnt. Die Glasmalerei ſoll ſich ebenfalls nicht überſteigern, nicht ſelbſtändige Gemälde zu geben ſuchen, ſondern das Prinzip kleinerer Gruppen in architektoniſcher Feldertheilung und zugleich Teppichartiger Behandlung des Ganzen walten laſſen. — Die Decoration der Wand kann die Hauptfläche einfärbig halten und nur die Grenzen der Architektur-Glieder mit figurirteren Stäben, Säumen einfaſſen, ſie kann das Ganze mit einer freien Nachbildung der Skenographie ſchmücken, wie dieß in der bekannten Rokoko-artig phantaſtiſchen Weiſe von den Römern geſchah, ſie kann es mit wiederkehrenden Formen überkleiden, deren buntes, doch von geometriſchen Einheiten beherrſchtes Spiel wir bei der mauriſchen Baukunſt bereits als Arabeske erwähnt haben (§. 588, ².) In ſchlichterer Weiſe ſind gewöhnlich die Deſſins unſerer Papiertapeten gehalten, ſtyllos, wie gegenwärtig alle verſchönernde Kunſt. Es iſt nun aber die Einfaſſung und Einſäumung, welche zu einer bedeutenderen Form führt. Sie vermittelt durch jene Säume zunächſt die architektoniſchen Haupttheile; ſie kann aber zugleich Wandgemälde mit den Flächen und den Schlußgliedern derſelben überleitend verbinden, und nun wächst ſie aus Stäben, Bändern, Blumen- und Ranken-Formen immer in's Vollere, bis ſie dahin gereift iſt, etwas vom Geiſte des maleriſchen Kunſtwerks in ſich herüberzunehmen und hier phantaſtiſch ausblühen zu laſſen. So weit gediehen kann dieſe Form immerhin auch für ſich allein, ohne die Mitwirkung eigentlicher Wandgemälde, ſprechen und in breiten Säumen durch ihre bunten Verſchlingungen die Beſtimmung des Raums u. ſ. w. andeuten; doch bleibt ihre wahre Stellung die einer Einfaſſung, worin ſich zugleich der Inhalt eines ſelbſtändigen Werkes der Malerei wie in einem Echo wiederholt. Dieß iſt nun die Arabeske im reicheren, volleren Sinne des Worts. Von der einen Seite iſt ſie architektoniſch beſtimmt und gerade darin liegt das Motiv zum Phantaſtiſchen, denn die architektoniſch verwendete organiſche Bildung iſt in ein fremdes Element verſetzt, das ſie aus ihren Fugen zieht: das in ſie eingedrungene geometriſche Geſetz bringt nothwendig die theilweiſe Aufhebung des organiſchen Geſetzes mit ſich. Dieſe Art von Geſetzloſigkeit beſtimmt nun den Künſtlergeiſt zur Entbindung des Traumartigen in der Phantaſie:

Digitized by Google

geometriſch und vegetabiliſch, thieriſch, menſchlich organiſche Geſtalten gehen phantaſtiſch ineinander über. Dieſe Phantaſtik iſt aber kein Chaos, auch nicht blos äußerlich von dem geometriſchen Schema der Baukunſt geordnet; das Geſetz der organiſchen Bildung dringt vielmehr, nachdem es in der Grundlage abgeſchafft iſt, in einer neuen Form wieder ein, nämlich als ein Geſetz der künſtleriſchen Entwicklung einer Form aus der andern. Es macht ſich hier der Begriff des Motivs ſowohl im Sinne von §. 493, 1., wo in der Anm. auch wirklich das Ornament ſchon berührt iſt, als auch im Sinne von §. 499, 2. geltend: jede Form ſoll begründend und jede ſoll begründet ſein; wie Ranken und Blätter laufen, ſich ſpalten, ſich zurückwenden, wie Pflanzenform in Thierform übergeht und umgekehrt, wie Genien aus Blumenkelchen lauſchen u. ſ. w.: das Alles geſtaltet ſich durch einen in der Tiefe des Kunſtgefühls treibenden Keim, der Eines aus dem Andern hervorwachſen läßt. Nun aber legt ſich in dieſe Welt erſt der tiefere Sinn, der Gedanke. Er webt und ſchwebt durch ſie hin und her wie die tiefere Bedeutung durch das Mährchen, mit dem man die Arabeske oft genug verglichen hat. Hiedurch iſt denn die Bahn eröffnet, wodurch die Arabeske in unendlichen geiſtreichen Andeutungen Sinn und Idee des Raums, der Kunſtwerke, die ſie umſäumt, wiederholen, ernſt und humoriſtiſch accompagniren, paraphraſiren wird, wie die Muſik im Phantaſiren ein Thema umſpielt. Zugleich iſt es ihr unbenommen, in ihre Felder und Oeffnungen auch ganze kleine Scenen, organiſch regelmäßige Geſtalten in naturgemäßerer Handlung einzuflechten. — Die Arabeske wirft ſich nun auch auf ein kleineres Feld, auf vergänglicheres Material, geſellt ſich zur Caricatur, zur Illuſtration. Die Grundlage bleibt auch hier architektoniſch: ſie umrankt Einfaſſungen einer geregelten Compoſition, ſie ſpielt an der architektoniſchen Form von Buchſtaben (Initialen), Colonnen hin und her und läßt den Inhalt des Textes phantaſtiſch ausathmen, ausblühen. Hier iſt der Ort für die Kunſt der M i n i a t u r - M a l e r e i in Farben, hier für die künſtleriſche Genialität, welche, auf völlige Ausführung mit den Mitteln der Farbe verzichtend, dem inneren Ueberfluß der Schöpfung ſein Bett in der Zeichnung, in Holzſchnitt, Stich, Lithographie anweiſt. Der deutſche Geiſt hat, wie wir in dem Abriß der Geſchichte angeführt, frühe ſchon auf dieſe geiſtreichen Spiele nur zu viel Kraft verſchwendet, aber er hat auch immer gezeigt, welche Fülle ſie in ſich aufnehmen könne. — Endlich wirft die Malerei, wie die Plaſtik, einen Abglanz ihres höheren Lebens ſelbſt auf die kleine Welt des nächſten Bedürfniſſes, auf die Werke der Zierplaſtik bis hinunter auf Doſen und Tabakspfeifen, wir verfolgen dieſe im Kleinen verſchwindenden Strahlen, nachdem wir ſie ſchon zu §. 596, 2. angedeutet und namentlich die Vaſenmalerei berührt haben, nicht weiter.

Digitized by Google

§. 745.

Lebendigen Naturſtoff bearbeitet die ſchöne Gartenkunſt. Sie erhöht äſthetiſch ein Angenehmes, indem ſie den Spaziergang idealiſirt. Im Ganzen maleriſch hat ſie zugleich ihre architektoniſche Seite. Der Gegenſatz der Style hat auch in ihr ſeinen Ausdruck gefunden.

Das letzte Moment, das ſich als Grundlage einer anhängenden Form geltend macht, führt uns hinaus in die wirkliche Natur. Der tiefe Mangel, der in aller Verwendung unmittelbar lebendigen Naturſtoffs zur Kunſtform liegt (vergl. §. 490), muß ſich beſonders da geltend machen, wo dieſer Stoff nicht die Lenkſamkeit der freien Bewegung hat, ſondern in Maſſenhaftem und Unbeweglichem wie Erde, Waſſer, Pflanze beſteht. Das Prinzip einer äſthetiſchen Verarbeitung dieſer Stoffe kann nur ein maleriſches ſein; der ſchöne Garten, d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthſchaftlichen Nutzen, ſondern dem freien Ueberſchuſſe des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu dieſem Zwecke das Schöne herbeizieht, iſt eine mit wirklicher Erde u. ſ. w. vorgetragene Landſchaft. Damit verknüpft ſich Architektoniſches in der nöthigen Geſtaltung des Bodens und der ſtrengeren Vermeſſung einzelner Theile, im engeren Sinne maleriſch iſt die Berechnung des Eindrucks, den Faſſung und Bewegung des Waſſers machen ſoll, und die Gruppirung der Bäume und anderer Pflanzen nach Form und Farbe. Die doppelte Verbindung mit Außeräſthetiſchem — in Material und Zweck — hebt Werth und Reiz dieſer anhängenden Form nicht auf, wenn nur der Gartenkünſtler ſeiner gemiſchten Aufgabe ſich bewußt iſt und daher nicht mit der eigentlichen Malerei wettzueifern ſucht. Es handelt ſich ja in Wahrheit nicht um eine einheitliche Landſchaft, ſondern der Genießende bewegt ſich fort und dabei ſind ihm ſchöne Ueberblicke zu eröffnen, Ruhepuncte und Ausſichten herzuſtellen, die nur in ſehr annäherndem Sinn ein Ganzes darſtellen können, vielmehr an einzelne landſchaftliche Studien erinnern. Das Abſichtliche darf hier durchaus nicht verhehlt werden, ſondern ſoll ſich in jener beſtimmteren Vermeſſung einzelner Theile unbefangen ausſprechen. Der Spaziergänger entbehrt die freie Schönheit der zufällig gefundenen äſthetiſch erfreuenden Landſchaft im Großen und genießt dafür den Vortheil einer von Menſchenhand gepflegten, gereinigten Natur, wo ihn nicht rohe Zufälligkeit, Schmutz, Verkrüpplung, Raupenfraß, wüſter Lärm, Anblick von Thierquälerei, überhaupt die Qual des Lebens in der reinen Stimmung ſtört, die ihm aus dem beſcheidenen Nachbilde deſſen zufließt, was der künſtleriſche Blick in einer großen und freien Erſcheinung des landſchaftlich Schönen zuſammenfaßt. — Es iſt intereſſant, wie der Gegenſatz der Stylrichtungen, der uns überall begleitet,

Digitized by Google

auch hier ſich geltend macht. Der plaſtiſche Styl hat die ſtreng regelmäßigen Gärten geſchaffen; allerdings äußert ſich hier, am maſſenhaften Stoffe, das Plaſtiſche eigentlich architektoniſch, als durchgängige Gemeſſenheit. So waren die Gärten der Alten, ſo hat in der Zeit des Claſſicismus der romaniſche Geſchmack der Franzoſen den Garten behandelt. Da im Rokoko neben der abſtrakten Regel die Willkühr des Schnörkels herrſchte (vergl. §. 373), ſo lief dieſer Styl in jene bekannten Spielereien, die den Baum zur Form von Vögeln, Wappen u. ſ. w. beſchnitten, und in ähnliche Grillen aus. Der maleriſche Styl wurde dagegen in dem germaniſchen England geſchaffen. Er begann mit einem Ueberſchuß, einem unnatürlichen Suchen des Natürlichen, (künſtliche Felſen, Waſſerfälle u. dgl.), einem affectirt chaotiſchen Häufen des Mannigfaltigen (Tempel, Moſcheen, Einſiedeleien u. ſ. w.), einem Nachahmen der Landſchaftmalerei in ihrer pathetiſchen, heroiſchen Form, zugleich einem Nachahmen beſtimmter Natur (Schweiz, Arkadien u. ſ. w.), ja einem Uebertritt in die muſikaliſche Wirkung und die Dichtung, indem er beſtimmte Stimmungen und Ideen hervorrufen wollte. Eine Neigung dazu ſcheint übrigens ſchon in den ſpätrömiſchen Villen ſich geregt zu haben (Villa des Hadrian). Endlich legte ſich dieſe Ueberſteigerung und kam das einfach Maleriſche im modernen engliſchen Park auf. Uebrigens ſtehen wir hier im Geſchmacksgebiete, wo die individuelle Neigung gilt. Zieht Jemand den plaſtiſchen Styl vor, wie z. B. Hegel, ſo iſt daher nicht mit ihm zu rechten. Man mag auch in paſſenden Uebergängen die beiden Style verbinden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THE UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA CRUZ

This book is due on the last **DATE** stamped below.

7664257
APR 4 1999
v. 4 of 6

DEC 16 1999 REC'D

DEC 22 1999 REC'D

50m-1,'69(J5643s8)2373—3A,1

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA CRUZ
3 2106 01212 1403

Digitized by Google